REPERTORIUM

FÜR

KUNSTWISSENSCHAFT

REDIGIRT

VON

HENRY THODE,

PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT IN HEIDELBERG,

UND

HUGO VON TSCHUDI,

DIRECTOR DER KÖNIGLICHEN NATIONALGALERIE IN BERLIN.

XIX. Band. 4. Heft.

BERLIN UND STUTTGART

VERLAG VON W. SPEMANN

WIEN, GEROLD & Co.

1896

Für die Redaktion des Repertorium bestimmte Briefe und Manuskriptsendungen sind an Herrn

Prof. Hugo von Tschudi, Berlin C., K. Nationalgalerie

zu adressiren.

Die Galerie Lochis zu Bergamo.

Von **Emil Jacobsen.**

Für diese Sammlung,[1]) die gewiss zu den interessantesten kleineren Galerien Italien's gehört, entbehren wir noch einer wissenschaftlichen Uebersicht. Der Katalog, welchen der Stifter der Galerie, der Graf Guglielmo Lochis, im Jahre 1834 herausgab, kann uns nicht länger befriedigen.[2]) Der gegenwärtige, sehr kurzgefasste Katalog ist ohne jeden Anspruch und enthält nur die allerdürftigsten Angaben.[3]) Ich habe deshalb im Nachfolgenden versucht, eine kritische Durchsicht der italienischen Abteilung der Galerie zu geben.

Saal I.[4])

Das kleine Bild No. 1, die Anbetung der Hirten darstellend, ist im Katalog „Scuola ferrarese", auf der Namentafel dagegen Fogolino oder Mazzolino genannt. Das Bild zeigt den Stil Mazzolino's, ist aber kein hervorragendes Werk des Meisters. Mit Fogolino, von welchem man in der Galerie zu Verona[5]) ein grosses bezeichnetes Bild sehen kann, hat es keine Verwandtschaft.[6])

No. 2 zeigt uns das Brustbild einer jungen Frau mit goldenem Haar und ist im Katalog richtig dem Cariani zugeschrieben. Das schöne, volle Gesichtsoval mit seinem klaren, zartröthlichen Fleischton, seinem etwas weltlich-sinnlichen Ausdruck, erinnert an Palma Vecchio.

Die kleine Verkündigung No. 3, mit einem heiligen Mönche, ist nicht von Vittore Pisanello, dem das Bild vom Katalog zugemuthet wird, sondern

---

[1]) Bekanntlich mit anderen Bildercollectionen in der Accademia Carrara.

[2]) Cento Quadri della Galleria Lochis. Bergamo. 1836.

[3]) Catalogo dei quadri esistenti nelle Gallerie della Accademia Carrara. Bergamo 1881.

[4]) Ich folge im Ganzen der Aufstellung, ohne mich immer dadurch gehindert zu fühlen, das Zusammengehörende im Zusammenhang zu erwähnen.

[5]) Auch im Berliner Museum ist der Meister mit einem Bilde vertreten.

[6]) Ebensowenig hat die dem Fogolino zugeschriebene Miniaturdarstellung, welche auf einem Tische mitten im Saale aufgestellt ist, Verwandtschaft mit demselben.

von Liberale da Verona, mit dessen Stil die Typen und die ganze Behandlungsweise des ziemlich unbedeutenden Gemäldes übereinstimmen.

Der „Scuola Milanese" ist eine zarte, kleine „thronende Madonna", zwischen Johannes dem Täufer und dem h. Bernhard, zugeschrieben. Die Stilverwandtschaft mit dem grösseren von Bevilaqua bezeichneten und datirten Bilde in der Breragalerie zeigt, dass auch dieses kleine Gemälde sowie eine andere kleine Madonna in der hiesigen Collection Piccinelli[7]) dem Bevilaqua zugerechnet werden können. Auch führt Lermolieff in seinen kunstkritischen Studien (II 334) diese zwei Bilder richtig unter den Werken Bevilaqua's auf. Das blaue Gewand Maria's ist übermalt.

Von dem Cremonesen Galeazzo Rivello findet sich ein heiliger Sebastian, zwischen Franciscus und Biagio (No. 11). In seiner kräftigen, ja sogar glühenden Farbe erinnert das Bild an Boccaccino, steht jedoch in jedem anderen Bezug bedeutend gegen ihn zurück. Inmitten einer in röthlichem Chiaroscuro gemalten schmalen Predella, mit Scenen aus dem Leben des h. Stephanus, findet sich ein Cartellino mit folgender Inschrift: GALEATIVS DE RIVELLIS DICTVS DE LA BARBA PĪGEBAT 1524.[8])

Darunter hängen (No. 49, 50, 51 und 84) friesartige, anmuthsvolle Darstellungen mit tanzenden und musicirenden Amorinen in einer saftig grünen Landschaft, dem Gaudenzio Ferrari richtig zugeschrieben. Demselben Meister gehört auch eine Anbetung des Kindes (No. 13), die leider durch Uebermalung total ruinirt ist.

Die kleine Verlobung der Catharina (No. 20) gehört nicht dem Mansueti, von dem in demselben Saale ein sehr characteristisches Bild seiner Spätzeit „Die Beweinung Christi" ausgestellt ist (No. 144), bezeichnet: IOANNES DE MANSVETIS F.[9])

Dem in quattrocentischer Weise arbeitenden Bergamasken Gian Giacomo Gavasio sind zwei Bilder zugeschrieben. Das eine (No. 46) ein Votivbild: Maria in der Höhe, unten zwei junge, knieende Stifter (Mann und Frau). Es trägt die Jahreszahl MDXIII.[10]) Das andere ein kleines Bild

---

[7]) In diesem Bilde sind jedoch, was nicht bemerkt worden ist, nur die Fleischtheile gemalt, das Uebrige in Stickerei dargestellt.

[8]) Im Museo Correr zu Venedig eine „Cleopatra" von dem selten vorkommenden Giuseppe Rivelli. Bezeichnet und datirt. Siehe meinen Aufsatz: Die Bildergalerie im Museo Correr. Repertorium f. Kunstw. XVII. 259.

[9]) Die originale Handzeichnung zu diesem Bilde in Wellesley Coll. in Oxford.

[10]) Folgende Aufschrift citire ich nach dem Katalog:

Angear. curis nec spes erat ulla levandum
Languidus a medica destituebar ope.
Quod superest. te, diva parens, presente, salutem
Obtinuit: votas accipe virgo preces.

Sospes ab immiti parte pia virgo dolore:
Quas possum grates Iulia solvo pias.

LEONARDUS COMMENDUNUS IURISCONSULTUS ET EQUES
AC IULIA CONIUGES.

mit der Anbetung der heil. Könige (No. 43). Bestimmend für diesen alterthümelnden und verstockten Quattrocentisten scheinen umbrische Eindrücke gewesen zu sein. Sein bedeutendstes Werk ist die Altartafel in der kleinen hiesigen Kirche S. Bernardino: Santa Apollonia mit zwei Heiligen. In der Galerie Poldi-Pezzoli in Mailand befinden sich zwei Tafeln mit Kirchenvätern, No. 137 und 141, dem Civerchio zugeschrieben, die, meiner Ansicht nach, vielmehr dem Gavasio zugehören.

Als ein etwas mehr vorgeschrittener Künstler zeigt sich der Lombarde Bernardino Buttinone aus Treviglio mit seiner kleinen Madonna mit dem schlafenden Christkinde (No. 45). Das Bild ist weniger trocken als die „thronende Maria" in der Brera-Galerie (No. 225), die vielleicht früher sein mag. Die Modellirung des Nackten ist frisch. Die etwas schwere Farbe hat gelbe Lichter und kupferrothe Schatten. Vincenzo Foppa der Aeltere war augenscheinlich sein Vorbild. Auf einem Cartellino: BERNARDVS . B. eine Signatur, die Crowe und Cavalcaselle, wie mir scheint, ohne zureichenden Grund, bezweifeln. Ein characteristisches Bild von Buttinone befindet sich in der Galerie zu Parma: ein Tondo mit dem sitzenden Hieronymus (No. 434), früher „Scuola tedesca antica" genannt, jetzt im neuen Katalog richtig bestimmt.

Eine in Zeichnung und Farbe abstossende, jedoch leidenschaftlich bewegte und stellenweise ausdrucksvolle Beweinung Christi (No. 22) ist so bezeichnet: OPVS FRATRIS SIMONIS CARNVLO VVLINĒNSIS. Schmutzige Schatten, doch leuchtende Kraft in den Farben.

Von dem Foppa-Schüler Vincenzo Civerchio besitzt die Galerie einen heiligen Mönch (N. 18), dem Kataloge zufolge, der hl. Franciscus, jedoch eher Bernardino von Siena darstellend. Das Bild ist mit dem Monogramm des Meisters versehen. Die Aehnlichkeit mit seinen bezeichneten Bildern zu Brescia und Mailand (Brera-Gall. Nr. 91 bis) ist gering. Dennoch ist kein Grund vorhanden die Echtheit des Monogrammes anzuzweifeln, da der lange Zeit thätige Civerchio seinen Stil häufig geändert hat.[11])

Nr. 146 stellt einen jungen Mann dar, der entweder schläft, oder vielleicht nur mit geschlossenen Augen einer schönen, jungen Lautenschlägerin lauscht. Das Bild ist dem Giorgione oder, und zwar viel wahrscheinlicher, dem Schiavone zugeschrieben.

Von Jacobello del Fiore findet sich ein mehrtheiliges Altarbild mit der thronenden Maria in der Mitte und auf den Seiten Scenen aus dem Leben Christi (No. 21). Gegen sein Bild im Museo Correr zurücktretend, wirkt es jedoch bei Weitem nicht so abstossend wie seine grosse Krönung der Maria in der Academie zu Venedig. Es ist bezeichnet: IACHOMELLO. DE. FIOR. F.

Lazzaro Sebastiano ist mit einer Krönung der Maria zwischen

---

[11]) Ein noch unbekanntes Bild des Civerchio ist das Präsepium auf dem Dreialtar rechts in S. Maria del Carmine zu Mailand. Mit dem Brerabild sehr verwandt. In der Kirche wird es Ferramola genannt.

einem hl. Mönche und einer weiblichen Heiligen (No. 28) vertreten. Sehr characteristisch für Sebastiano und in lichten, silberleuchtenden Farben gemalt. Die Gesichtstypen erinnern an Marco Zoppo. Da beide aus der Schule Squarcioni's herrühren, ist eine Einwirkung Zoppo's auf Sebastiano nicht unmöglich. Das Bild ist bezeichnet: OPVS LAZZARI SEBASTIANI VENETI 1490.

Die heilige Familie mit dem Johanneskindchen (No. 55) ist ein wenn auch nicht sehr bedeutendes, jedoch echtes Werk von Moretto. In der Composition und der Landschaft dem Palma ähnlich, in den Farben echt silberstrahlend morettisch. Das Schmalbild No. 14 mit dem hl. Rochus wird mit Recht Marco d'Oggionno zugeschrieben. Es gehört jedoch nicht zu seinen besten Werken. Der Typus ist unbedeutend: die Farben grell, wenn auch mit vieler Geduld verschmolzen, und die Figur steht wie ein Silhouet hart gegen den allzu blauen und monotonen Grund. In dem erzbischöflichen Palast in Mailand befinden sich zwei ganz ähnliche einzelne Heiligen, wohl aus derselben Periode. D'Oggionno ist an seinen kalten, kreidigen Farbentönen leicht zu erkennen. Das, wie ich glaube, schönste aller seiner Werke befindet sich im Privatbesitz bei Herrn Crespi in Mailand: die thronende Maria zwischen Johannes dem Täufer und Petrus, unten zwei knieende Stifter.

Von Jacopo da Valencia findet sich ein Brustbild des segnenden Heilands (No. 26). Das ausdrucksvolle Gesicht hat schwere, rothbraune Schatten in der Carnation. Die Ausführung ist roh, zeigt jedoch den Einfluss Luigi Vivarini's. Das Bild ist bezeichnet: IACOBVS DA VALENCIA PINXIT HOC OPVS 1487.

No. 56 zeigt uns Christus nebst der heiligen Jungfrau auf den Wolken thronend mit der auf Gewölk knieenden heiligen Teresa. Unten dehnt sich eine in der Ferne blaue Berglandschaft. Das Bild ist bezeichnet: PARIS BORDON. Es ist eine sehr schwache Arbeit des sehr ungleichen Meisters, dem auf Wolken thronenden Christus mit Maria und Domenicus in der Brera (No. 441) ähnlich. Ausserdem durch Uebermalung entstellt.

Saal II.

Die kleine, stimmungsvolle Landschaft mit mythologischer Staffage (Nr. 139) wird vielleicht mit Recht dem Giorgione selbst zugeschrieben. Dann Frühbild. Das Bild stellt den Tod der Eurydike dar. Im Vordergrunde eine weibliche Gestalt, die von einem Drachen in die Ferse gebissen wird. Weiter zurück fliehende Figuren. Im Hintergrunde rechts eine brennende Burg.

Von dem Bergamasken Gerolamo da Santa Croce befinden sich hier mehrere Bilder. Ganz typisch für seine Kunstweise ist No. 186: der heilige Johannes, der Almosenspender (Chrysostomos), welcher auf dem Marktplatze zu Alexandria den Armen Geld austheilt. Das Bild erinnert sehr an das Martyrium des Laurentius in der Galerie zu Neapel, welches als eins von seinen Hauptwerken betrachtet werden kann. (Replik in der Galerie zu Dresden). Die kleine Waldlandschaft mit einem Hirten und

Rindern (No. 72), dem Giorgione zugemuthet, ist auch von Gerolamo, was ein Blick auf seine characteristische Behandlungsweise des Laubwerks zur Genüge zeigt. Auch vom Lermolieff dem Gerolamo zugeschrieben[12]).

Cima wird ein signirtes grosses Bild No. 214 mit sechs Heiligen: Andreas, Domenicus, Laurentius, Nicolaus und Antonius und einem Apostel zugeschrieben. Unten die wahrscheinlich falsche Signatur: BATT CIMA CONILIENSIS MDXV.

Dicht im Vordergrunde sieht man einen grossen Papagei gravitätisch auf- und abspazieren. Im Hintergrunde Landschaft. Es ist kein Cima, wenngleich von Cima beeinflusst, was namentlich die Apostelfigur rechts, sowie die Landschaft bezeugen. Crowe und Cavalcaselle haben schon an einen Bergamasken gedacht, Morelli schreibt das Bild Girolamo da St. Croce zu. Vielleicht gehört es doch eher dem Francesco. Man vergleiche das Bild mit dem grossen, ähnlichen Altarbilde mit drei stehenden Heiligen in der Collection Piccinelli, welches von Francesco da St. Croce bezeichnet ist.[13])

Im Saal III befindet sich noch ein Bild Gerolamo's. Es ist eine thronende Maria zwischen den Heiligen Franciscus, Chatharina, Teresa und Rochus (No. 173). Zwei Engelchen halten einen reichgemusterten Teppich hinter der Madonna ausgespannt. Am Fusse des Thrones zwei kleine Putten. Mehr als die unbedeutenden Typen interessiren uns auf diesem Bilde die heitere Färbung, die Landschaft, derjenigen ähnlich, welche man von den Wällen Bergamo's gewahr wird, die feine Ornamentik.

Ein Breitbild (No. 20), eine Schlacht darstellend, ist dem Perugino „attribuito“. Diese lebensvolle Darstellung gehört nicht Perugino, scheint jedoch seiner Schule verwandt. Die Typen haben viel von Pintoricchio. Ein ernster, gelbbrauner Ton dominirt die Darstellung, nur in der Berglandschaft, im Hintergrunde, zeigen sich blaugraue und weissliche Töne. Das Laubwerk im Mittelgrunde, ist mit Gold gelichtet. Ich vermuthe, dass die interessante Darstellung von einem tüchtigen Schüler des Pintoricchio herrührt.

Andrea Previtali kann man erst hier im Bergamo recht schätzen lernen. Die kleine thronende Madonna zwischen den Heiligen Sebastian und Thomas von Aquino gehört seiner Frühzeit. Das Bild zeigt folgende interessante Aufschrift:

V H S
MCCCCCVI
ANDREAS BERGOMENSIS[14])
DISSIPVLVS IOVA
BELLINI PĨXIT.

---

[12]) Kunstkritische Studien III, S. 92.

[13]) Dem Cima wird ausserdem im Saal III ein Madonnenbild No. 142 zugeschrieben. Dies Werk kann jedoch nur seiner Werkstatt zugewiesen werden.

[14]) Also wahrscheinlich nicht in Bergamo gemalt.

Previtali bezeichnet sich als Schüler des Giovanni Bellini, was vom Bilde auch vollständig bestätigt wird.[15]) In der Carnation macht sich ein kupferrother Ton stark geltend, welcher bei dem hl. Thomas so glühend erscheint, dass man an Dosso und Mazzolino erinnert wird. Darnach konnte man vermuthen, dass Previtali in seiner Jugend auch von seinem ferraresischen Zeitgenossen (Previtali ist wohl auch um 1480 geboren)[16]) beeinflusst worden sei. Wie unähnlich erscheint dies sein Jugendbild nicht seinen späteren Bildern, in welchen transparente graue Schatten wie zarter Flaum das Nackte umhüllen. Aus seiner reifen Zeit befindet sich im Saal III ein für ihn characteristisches Madonnenbild (No. 171), etwas glatt und leer in den Formen, jedoch bezaubernd durch den strahlenden Glanz der klaren, lebhaften Farben. Auch in der Galerie Carrara ein prachtvolles Altarbild aus dieser Zeit.

Noch werden drei kleine Bilder (No. 32, 33, 34) mit Legenden aus dem Leben des hl. Stephanus, sehr geistreich, von flüchtiger aber feinfühlender Hand ausgeführt, dem Schiavone zugeschrieben.[17]) Bernhard Berenson in seinem vor Kurzem erschienenen Buch über Lorenzo Lotto schreibt sie diesem Meister zu, was gewiss Vieles für sich hat. Wenn man sie jedoch mit dem auch von Lermolieff sehr hervorgehobenen[18]) schönen und characteristischen Frühwerkchen Lotto's: Laban mit seinen Töchtern, in dem Museo Art. Municipale zu Mailand, vergleicht, dann fällt ein recht bedeutender Unterschied der malerischen Behandlung in die Augen.[19])

Eine kleine mailändische Madonna mit dem Christuskinde wird dem Lionardo-Schüler Andrea Salai (Salaino) zuerkannt. Weit mehr als auf diesen Meister, von dessen Hand eigentlich kein authentisches Bild bekannt ist, deutet die Behandlungsweise auf die Spätzeit des Solario. Das sorgfältige, mit niederländischem Fleisse ausgeführte Bild zeigt kräftig

---

[15]) Lanzi in seiner „Storia Pittorica", sowie G. Lochis meinen, dies Bildsei das einzige, welches bezeugt, dass Previtali Schüler Giov. Bellini's gewesen sei. In der Galerie zu Padua (Legato Cavalli) befindet sich indess ein noch früheres Madonnenbild mit folgender Inschrift: Andreas bgomensis joanis bellinis dissipulus pixit MCCCCCII. L'anonimo di Morelli nennt Previtali „discepolo de Juan Bellin". Ed. Frizzoni S. 132.

[16]) Mit Bestimmtheit kann sein Geburtsjahr allerdings nicht angegeben werden.

[17]) Der Graf G. Lochis bemerkt in seinem Katalog, dass diese drei geistvollen Bilder von Vielen dem Giorgione beigelegt wurden (S. 29).

[18]) Kunstkritische Studien II S. 63, 73.

[19]) Dies anmuthvolle Kleinwerk schreibt Berenson hier ausnahmsweise im Gegensatz zu Lermolieff dem Cariani zu. Dieser Bergamaske, der uns in seinen Bildnissen oft imponirte, erscheint dagegen in seinen geschichtlichen Bildern immer etwas bäuerisch, nie so fein und graziös wie Lotto hier. Auch weise ich auf die drei Predellenbilder (zum Altarbild in S. Bartolommeo) in der Galerie Carrara (ohne Nummer) hin. Selbst Berenson betont die Verschiedenheit der Behandlung, obgleich er sie in derselben Periode, unmittelbar nach den Stephanus-Bildern erwähnt. A. a. O. S. 158.

leuchtende Localfarben. Namentlich macht sich eine brennend rothe Lackfarbe stark geltend. Ein anderes, noch mehr characteristisches Bild Solario's wird im Kataloge Cesare da Sesto zugeschrieben (No. 236). Es stellt ein Ecce homo dar, diesen von Andrea Solario wie später von Guido Reni und Guercino so beliebten Vorwurf. Der zart modellirte, dornengekrönte Christuskopf zeigt in der Carnation den für Solario so höchst characteristischen röthlich-violetten Ton. Die Thränen und Blutstropfen sind von täuschender Natürlichkeit. Gegen den berühmten Ecce homo in der Galerie Poldi-Pezzoli steht es freilich auch in dieser Hinsicht zurück.

Ein heiliger Mönch (No. 145), dem G. B. Moroni zugeschrieben, ist nur aus seiner Schule.

Dagegen ist die Leinwand (No. 35) mit der verherrlichten Maria, im Gewölk thronend, von Cherubim und Engelkindern umgeben, eine echte Skizze von Moroni. Unten die knienden Heiligen Barnabas und Catharina. Im Hintergrunde eine blaugrüne, leicht skizzirte Landschaft. An den Typen und der Composition gewahrt man deutlich das Vorbild Moretto's. Die Typen sind jedoch unbedeutend, ohne Ausdruck und Character. Der discrete Silberton ist zwar zu rühmen, allein man vermisst die Kraft und den Glanz Moretto's. Man fühlt, dass der Künstler sich hier ausserhalb seines eigentlichen Bezirks bethätigt hat. Das Bild ist eine, hinsichtlich der Figuren, ziemlich ausgeführte Skizze zu seinem Altarbild in der Kirche von Bondo im Bergamaskischen. Ein ähnliches Bild im Dome hierselbst, und mehrere derselben Art in der Brera zu Mailand.

Dem Carpaccio sind mehrere Bilder zugeschrieben. Eins von diesen (No. 235), ein Innenbild, die Geburt Mariä mit derben, realistischen Zügen sowie frappanten an Pieter de Hooch erinnernden Beleuchtungseffecten, ist bezeichnet; No. 40, ein kleines Bild mit demselben Vorwurf, gehört nur seiner Schule. Der hl. Rochus (No. 190), Flügel eines Altarbildes, ist eher der Werkstatt als dem Meister selbst zuzuschreiben.

Paris Bordone ist mit zwei schönen kleineren Bildern vertreten (No. 41 und 42). Beide haben „la vendemmia" zum Gegenstand: weinlesende Männer und Kinder in üppiger Landschaft. Aus dunklem Landschaftsgrunde, voll struppigen, saftvollen Reben, treten die kleinen Figuren kräftig leuchtend hervor. Die Malweise des Paris Bordone ist, wie bekannt, höchst verschiedenartig. In diesen Bildern ist die Landschaft mit einer fetten, dunklen, jedoch leuchtenden Oelfarbe gemalt, und das Laub mit pastosen Tüpfelchen aufgesetzt.

Ein kleines Bild, Christus mit der Samariterin (No. 200), ist dem Dosso Dossi zugeschrieben. Das farbenprächtige Bildchen ist kein Originalwerk Dosso's, sondern vielmehr eine ferraresische Copie eines Bildes Moretto's, das sich jetzt gleichfalls in der Academia Carrara befindet, nämlich in der Galerie Morelli unter No. 101. Ein dem Dosso nahestehender Künstler hat, so zu sagen, dies Bild in seinen heimischen Dialect übertragen. Wenn man das Bild mit dem Original vergleicht, wird man gewahr, dass die nämlichen Farben hier ein ganz anderes und zwar ein ferraresisches Aussehen haben. Einige Modificationen finden sich auch vor.

Ein anderes ferrarisches Bild, „Die Anbetung des Kindes“ (No. 38) ist von Mazzolino oder aus seiner Werkstatt. Die Landschaft zeigt die Manier Dosso’s.

Ein echtes Bild von Dosso befindet sich im dritten Saale unter No. 218. Dies Bildchen, welches die thronende Maria mit dem hl. Georg, auf dem Drachen kniend, und einen anbetenden Bischof darstellt, ist ein coloristisches Meisterwerk, geistreich in jedem Pinselstriche, von Leben sprühend.

Noch befinden sich in diesem Saale einige gute Bilder von G. B. Tiepolo, P. Longhi und Fr. Guardi, sowie einige Portraits: das Brustbild Ulisse Aldovrardi’s von Agostino Carracci (No. 81), das Bildniss des Kunstliebhabers Francesco-Maria Bruntino von dem namhaften Bergamasker Portraitmaler Fra Vittore Ghislandi (No. 79), eine männliche Halbfigur von Vincenzo Campi (bezeichnet 1569 D 18 Giunio VICECIVS CAMPV (REM. F.).

Saal III.

Von dem seltenen Bartolommeo Veneto befindet sich hier ein characteristisches Madonnenbild (No. 127). In einer Landschaft mit thurmreichen Kleinstädten und Ritterburgen rings umher bedeckt, im Hintergrunde von hellen, blauen Bergen begrenzt, sitzt Maria, das nackte Christkind auf ihrem Schoosse haltend. Das Colorit, nicht so kühl als im Bilde des Palazzo Ducale zeigt einen mehr röthlichen Ton und warm-braune Schatten. Den Uebergang in’s Kühle gewahren wir erst in den blauen Bergen des Hintergrundes.[20]) Die Zeichnung der Gesichtszüge und übrigen Körperformen erscheint hart und unbehilflich, bekundet jedoch, dass Giov. Bellini das Vorbild gewesen sei. Der Körper der heiligen Jungfrau verkümmert ganz unter dem Gewicht weitläufiger Draperien. Ein Madonnabild in der Ambrosiana (No. 24, d. Lotto zugeschrieben) hat Morelli mit Recht dem Bartolommeo zuerkannt. Die vollen Gesichtformen dieser Madonna bezeugen jedoch den entwickelteren Stil einer späteren Periode. Das Marienbild in der Galerie Borromeo, von Lermolieff dem Bartolommeo (Saal II No. 12) zugeschrieben, muss wahrscheinlich, wenn ihm angehörend, noch später sein. In einem Frauenbildniss (als hl. Catharina, Saal III, No. 40, L. Lotto zugeschrieben) derselben Galerie hat Gustav Frizzoni auch richtig den Meister erkannt. Ich kann noch ein unbekanntes Werk des Meisters anzeigen, nämlich ein sehr characteristisches Frühbild in der Sammlung Bonomi-Cereda zu Mailand: Maria mit dem Kinde in reicher Landschaft (No. 119, venezianische Schule genannt), an das Bild im Dogenpalaste erinnernd. Das Marienbild in San Trovaso zu Venedig, das Crowe und Cavalcaselle dem Bartolommeo zugeschrieben haben, gehört, meines Erachtens, dem Meister nicht an. Unten auf unserem Bilde ein Cartellino mit folgender Inschrift:

---

[20]) Die Landschaft mit ihren vielen kleinen Details und kleinen Figuren in verschiedenartiger Thätigkeit hat einen niederländischen Character. Transalpinische Anklänge kommen auch sonst bei dem Meister vor.

1505
BARTHOLOMEVS
VENETVS FACIE
BAT[21])

Die thronende Maria zwischen Sebastian und Rochus ist ein sehr characteristisches Frühwerk des Bart. Montagna (No. 128). Die derben, mageren Figuren mit hart und scharf modellirten Köpfen zeigen einen schönen Ausdruck von Treue und Zuverlässigkeit. Die Farbe, besonders in den Draperien, hat leuchtende Kraft. Die leicht hingeworfene Landschaft mit vielfachen Details ist auch nicht ohne Reiz. Die flüchtige, fast rohe Zeichnung bei diesem Meister, der später wie Wenige die Technik seiner Zeit beherrscht, wirkt befremdend. Man beobachte das übertrieben Harte der Gesichtszüge, den Fall der Draperien, den Körper des Christkindes und sein linkes, ausgestrecktes Beinchen (das Händlein, womit es segnet, hat 6 Finger). Man ersieht hieraus, dass Montagna, dem Gio. Bellini ähnlich, aus einer trockenen, unbehilflichen Jugendzeit zur vollen Meisterschaft langsam herangewachsen ist.

Das Bild ist bezeichnet: B. MÕTAGNA. F., an der Rückseite soll folgende Inschrift zu lesen sein, die ich nach dem Katalog citire: Mr. BARTHOLOMEUS MONTAGNA BRIXIANUS HABITATOR VICENTIÆ HUNC DEPINXIT Mr. HIERONYMO ROBERTO BRIXIANO CIVI ET HABITATORI IBIDEM, DE MENSE SEPTEMBRI 1487 PRO PRETIO LIBR. 13 CUM DIMIDIA PLANET.

Dem Montagna oder auch dem Bissolo wird ausserdem eine Maria mit dem Christkinde zugeschrieben (No. 162). Nach meiner Ansicht gehört das Bild weder dem Einen noch dem Anderen dieser sehr verschiedenen Meister. Der Typus der Maria und des Kindes erinnert an Cima, die Landschaft mit ihren kleinen, kindlichen Häusern und dergleichen an Mansueti.

Carlo Crivelli ist mit einem kleinen Madonnabild vertreten (No. 212). Das Kind hält einen Pfirsisch in der Hand. Vor Maria liegen verschiedene Gegenstände, eine Nelke, eine Gurke etc. Oben zusammengeschlungene Fruchtzweige. Im Hintergrunde die für Crivelli so characteristische plantagenartige Landschaft mit den kleinen, bläulichen Bäumen. Der in Gold strahlende Mantel der Maria hat etwas gelitten, sonst ist das Bild, wie fast immer bei Crivelli, vortrefflich erhalten. Unten die Inschrift: OPVS CAROLI CRIVELLI VENETI.

Ein früher kleiner Presepio mit zwei Engeln von Bernardino Luini hängt nebenan (No. 130).

Dem als Maler etwas mystischen Bernardo Zenale wird eine säugende Madonna in einem Rosenhain zugeschrieben (No. 131). Im Hintergrunde kleine Häuser und Bauernhöfe, mit Figuren und Federvieh mannig-

---

[21]) Bartolommeo Veneto, Marco Marziale und Jacopo de Barbari (alle drei in unserer Galerie vertreten) sind die Janusköpfe der italienischen Malerei. Das eine Gesicht haben sie gegen Norden, das andere gegen Süden gewandt.

fach belebt. Die Carnation besitzt den kalten weisslichblauen Ton, der ein hervortretender Zug der älteren lombardischen Schule ist. Das goldbraune Haar, in Locken getrennt, wallt über Hals und Schulter herab. Die Lichter darauf sind mit goldgelben Punkten und Strichen angegeben. Das Bild trägt die ziemlich verdächtige Aufschrift: BERNAR ZINALA. Trotzdem hat die Ansicht sich mehr und mehr befestigt, dass die Arbeit ein Frühwerk Borgognone's sein muss. Das Einfältig-Liebliche, welches den Figuren des Borgognone diesen leicht erkennbaren, rührenden Ausdruck verleiht, vermisst man allerdings völlig in diesem Bilde. Es muss aber bemerkt werden, dass dieser Ausdruck eine spätere Versüsslichung seiner Typen ist. Ursprünglich hatten sie einen herberen Character (siehe die thronende Maria in der Ambrosiana, die kleine Madonna No. 242 in der Brera, eine andere kleine Madonna in der Galleria Borromeo No. 49 u. a. mehr). Dem Zenale weiss man gegenwärtig kein selbständiges Werk mit Bestimmtheit zuzuschreiben. Gemeinschaftlich mit Buttinone hat er dagegen urkundlich bezeugte Fresken in S. Pietro in Gessate (s. Kap. links) zu Mailand, sowie ein Altarwerk in der Pfarrkirche zu Treviglio gemalt (siehe auch hierüber den Aufsatz von v. Seidlitz in der Springer'schen Festschrift). In der Galleria Borromeo befindet sich indessen eine Verspottung Christi (No. 30), die mit dem vollen Namen des Zenale und der Jahreszahl 1502 bezeichnet ist. Lermolieff bezweifelt sowohl die Echtheit der Signatur wie die Echtheit des Bildes. Die grosse, feste, garnicht verschämte Signatur hat aber durchaus kein verdächtiges Aussehen,[22]) und das jetzt ruinirte Bild scheint ursprünglich eines guten Meisters nicht unwürdig zu sein.

Dem Bernardino de' Conti gehört eine Maria, die dem Kinde ihre Brust reicht (No. 134). In der rohen Kraft der Zeichnung macht sich eine kräftige Künstlernatur geltend. Hässliche und grobe Züge fehlen allerdings nicht. Man beobachte die plumpen Füsse sowie die linke Hand Maria's mit den hässlichen, kleinen, cirkelrunden Nägeln. Die Carnation von kühler Glätte hat weisse Lichter und ins Violette tönende graue Schatten. Dieselbe Composition kommt in einem Bilde, das sich in der Galerie zu München befindet (No. 1044), noch einmal vor. Die schöne „Madonna della Casa Litta" zu St. Petersburg, daselbst dem Leonardo (von Morelli dem Conti, von Bode einem unbekannten Hauptschüler des Lionardo) zugeschrieben, weist einige Aehnlichkeit mit unserem Bilde auf, namentlich scheint das Kind ihr entlehnt zu sein. Auch erinnert unser Bild an die säugende Madonna der Galerie Poldi-Pezzoli (No. 112), an die etwas plumpere säugende Maria in der Galerie Cereda (No. 102) sowie an eine dritte Variation in der Galerie Borrommeo (III. Saal No. 58). Dass der schönbewegten, freien Composition eine Vorlage des Lionardo zu Grunde liegt, oder dass sie, wie Bode meint, von einem ihm sehr nahe stehenden Schüler

---

[22]) BERNARDVS ZEN . . LIVS RIVIL . . . PINXIT ANNO D͞NI MDII MEDIO. (Die Schriftzüge aus dem 17. Jahrhundert?)

herrührt, finde ich sehr wahrscheinlich.[23]) Ob das Bild, wie Morelli meint, ein Atelierbild ist, scheint mir nicht ganz ausgemacht. Die Energie der Ausführung deutet doch auf Originalität. Auch ist das Bild bezeichnet: BERNARDINVS DE-COMITE 1501.

G. A. Boltraffio ist mit einem Tondo mit einer säugenden Madonna schön vertreten (No. 137). Namentlich ist die kräftig leuchtende Farbe zu bewundern. Durch discrete Mittel wird eine schöne Wirkung erzielt. Die Zeichnung ist aber weniger gelungen, besonders die des Christkindes.

Girolamo Giovenone aus Vercelli ist mit einem grossen Triptychon (No. 160) vertreten. In der Mitte die thronende Gottesmutter mit dem lebhaft bewegten Christkind, seitwärts mehrere Heilige, darunter die hl. Lucia und Michael, sowie zwei Stifterbildnisse. Die Figuren sind von ziemlich gedrückter Statur, haben rothwangige Gesichter und einen matten Ausdruck, ungefähr wie erkältete Leute. Die Technik ist sorgfältig. Die Farben zeigen eine gesättigte Kraft. Die Draperien und alles Beiwerk ist mit grosser Tüchtigkeit ausgeführt. Das Bild erinnert an Gaudenzio, z. B. im Ausdruck und in der Stellung des Christkindes. Man hat Giovenone als Lehrer Gaudenzio's angesehen. Da Gaudenzio der ältere war, dürfte eher das Umgekehrte der Fall sein.[24]) Das Bild trägt folgende Signatur: HIERONIMI JVVENONIS OPIFICIS 1527.

Die beiden Hochtafeln (No. 192 u. 196) mit den Heiligen Stephanus und Catharina sind wohl mit Recht dem Cariani zugeschrieben. Demselben Altarwerk scheinen sie nicht angehört zu haben, da sie in den Grössenmaassen abweichend sind.[25]) Cariani, der so viele Einflüsse in sich aufgenommen hat, scheint hier von der veronesischen Kunstweise berührt. Namentlich erinnert die Darstellung mit der hl. Catharina sowohl im Typus der Heiligen als in der Landschaft an Gian Francesco Caroto. Der ziemlich unbedeutende Christus mit dem Kreuze (No. 172) ist auch von Cariani.

Von dem Filippo da Verona, einem geringen Künstler aus der Schule des Gio. Bellini, findet sich eine Maria mit dem Kinde. Das nackte Christkind, sein rechtes Händchen segnend erhoben, wendet sich gegen einen hl. Bischof. Hintergrund: Landschaft mit einem See und blauen Bergen. Seine Zeichnung ist roh, sein Colorit hingegen mehr zu loben. Ihm eigenthümlich ist das Gefärbte der Augen. Um die schwarze Pupille

---

[23]) Nämlich als Copie eines Bildes des Meisters der Madonna Litta in St. Petersburg, sowie einer schönen Madonna in Budapest, daselbst dem Boltraffio zugeschrieben. Lermolieff hingegen giebt die Madonna Litta dem Bernardino dei Conti und lässt dem Boltraffio das Madonnenbild in Budapest (I. S. 249 und II. 118).

[24]) Dagegen wurde Bernardino Lanini in hohem Masse von Giovenone beeinflusst, dessen Tochter er auch heirathete.

[25]) Nach Lermolieff soll dies doch der Fall sein, indem sie zusammen mit einem St. Jacobus zu einem Triptychon gehört haben, das sich in der Pfarrkirche von Locatella befand. (A. a. O. II., 32.)

ein weisser Kreis, darum wieder die dunkelblaue Iris.[26]) Das Bild ist bezeichnet: PHILIPVS VONESIS P.

Das Breitbild No. 168 gehört dem seltenen und der Bellini-Schule nahestehenden, etwas mystischen Fra Marco Pensaben. Zwei Heilige empfehlen der hl. Jungfrau einen knienden Dominicanermönch, von dem nur die Büste sichtbar ist. Hintergrund: Landschaft mit Hirten. Giorgionesk. Ein röthlicher Ton, welcher in der Carnation hell und durchsichtig, im lackrothen Unterkleid der Maria brennend aufflammt, beherrscht das Bild. Die bellinischen Typen stehen Bissolo und Previtale am nächsten. Auf einem Cartellino, der im Gebetbuch Maria's eingestochen ist, liest man: F.r MARCVS VENETVS P. Crowe und Cavalcaselle meinen, dass die zwei ersten Buchstaben vielleicht unecht sind (?). Ferner deuten sie die Möglichkeit an, dass Marcus Venetus und Marco Belli dieselbe Person sein könnte.[27]) Von dem kleinen Madonnabild No. 148 in der Galerie Carrara, einem characteristischen Bilde Belli's, wird diese Annahme jedenfalls nicht bestätigt.

In dem Meister eines Bildes mit dem Gekreuzigten von einem knienden Stifter angebetet, dem Vittore Belliano zugeschrieben (No. 180), begegnen wir einem dritten, selten vorkommenden Bellini-Schüler. Die einfachen, grossen Linien der Landschaft, das bleiche, ausdrucksvolle Angesicht des jungen, anbetenden Stifters, der ernste Character des düstren Stimmungsbildes, in welchem ein Zug der Grossartigkeit nicht zu verkennen ist, fesseln unwiderstehlich den Beschauer. Die Carnation ist gelbbleich mit schwärzlichen Schatten, die Landschaft im Vordergrunde bräunlich und im Hintergrunde von bleichem, graublauem Ton. Unten auf dem Kreuzesstamm eine sehr undeutliche Inschrift, nach dem Katalog: Victor Belinia P. zu äusserst im Vordergrunde liest man deutlich: M DXVIII XX MAZO. T. v. Frimmel glaubt nicht an die Autorschaft Belliniano's, da das Bild zu der bekannten Darstellung aus der Scuola di S. Marco, die bei Vasari und Ridolfi erwähnt wird, „nicht recht zu passen scheint". Das Bild erinnert ihn dagegen an das Brocardobildniss in Pest (Repertorium 1891, S. 79).[28])

Der Veroneser Giovanni Francesco Caroto ist mit einem kleinen Breitbild, die Anbetung der hl. drei Könige, vertreten (No. 170). Das Bildchen gehört zu einer Predella zusammen mit dem „Kindermord" in der Galerie Carrara (No. 137) und einem Bild bei Gustavo Frizzoni, der Geburt Maria's.

---

[26]) In der Brera findet sich ein Madonnenbild dem Filippo zugeschrieben (No. 301). Das Bild ist dem Meister verwandt, zeigt jedoch einen mehr entwickelten Stil. In der Accademia Albertina zu Turin kann ich dagegen noch ein Bild unseres Meisters anzeigen, welches, ob auch bezeichnet, so viel ich weiss, noch nicht erwähnt worden ist (No. 134). Es stellt gleichfalls Maria mit dem Kinde und einen hl. Bischof dar und erinnert sehr an das hiesige Bild (hochhängend).

[27]) A history of painting in North-Italy, II. 223.

[28]) Ob nicht das merkwürdige räthselhafte grosse Bild: „Due Devoti" (No. 250) dem Fra Bembo (?) zugeschrieben, in Casa Cereda zu Mailand, von demselben Meister herrühren könnte, dieser sei nun Belliniano oder ein Anderer.

Der Mariatypus erinnert sehr an Girolamo dai Libri. Die Veroneser Maler haben sich gegenseitig Vieles abgelauscht. Das Bild wird auch von Vasari erwähnt.

Dem Mantegna werden die zwei Heiligengestalten S. Alesius und S. Hieronymus zugeschrieben (No. 159 u. 161). Sie sind nicht von der Hand Mantegna's, jedoch tüchtige Bilder aus der Schule des Squarcione, vermuthlich von Gregorio Schiavone. Demselben Meister wird eine kleine Auferstehung Christi zuerkannt (No. 169). Schulbild.

Das schöne Bild Christus das Kreuz tragend, mit einem knienden Stifter (No. 177) wird im Katalog Tizian genannt. Die hervorragendsten Kenner haben es aber mit Recht als ein Jugend-Bild des Moretto anerkannt. Auch ist es wohl als das früheste der uns bekannten Bilder zu betrachten.[29]) Unten die Inschrift: VNE DEI — ET HO MEDI HO. CHRI. JESV 1518.

Garofalo wird richtig das Kleinbild mit der auf einem hohen Thron sitzenden Maria (No. 228) zugeschrieben. Unten die Heiligen Sebastian und Rochus. Das schöne, frühe Bild ist von Dosso beeinflusst. Leider hat es vielfach gelitten. Dagegen ist das Madonnenbild (No. 220) zu schwach für den Meister selbst.

Francesco Francia wird aber mit vollem Recht das Kleinbild mit dem kreuztragenden Christus gegeben (No. 22). Es ist ein zart ausgeführtes, sehr ausdrucksvolles Werk des Meisters.

Antonello da Messina ist dem Katalog zufolge mit zwei Werken vertreten. Das erste stellt den nackten hl. Sebastian, an einem Baum festgebunden, dar. Im Hintergrunde Landschaft mit Architectur (No. 222). Das Bild kann als ein characteristisches Beispiel der seltenen religiösen Bilder Antonello's genannt werden, wenn man das Studium eines nackten, schlanken Jünglings so heissen darf. In der schönen Landschaft sieht man deutlich das Vorbild Bellini's. Crowe und Cavalcaselle glauben die Hand Buonconsiglio's im Bilde zu sehen (?). Noch mehr venetianisch in der Behandlung ist die schöne Halbfigur eines anderen hl. Sebastian auf dem zweiten Bilde (No. 139). In der Ausführung vermisst man jedoch Vieles sowohl von der Feinheit wie von der Schärfe der eignen Hand des Meisters.[30])

Die Anbetung des Kindes, dem Perugino zugeschrieben (No. 208), ist der Schule desselben, vielleicht Spagna, anzurechnen. Die Darstellung, welche dieser und mehreren ähnlichen Bildern zu Grunde liegt, ist das Fresco desselben Gegenstandes im Cambio zu Perugia. Mehrere derartige Bilder in der städtischen Galerie daselbst. Auch das Madonnabild (No. 226) ist als Schülerarbeit zu betrachten.

---

[29]) Er hat freilich 1516 laut einer Urkunde zusammen mit Ferramola die Orgelthüre des alten Doms zu Brescia gemalt. (Fenaroli Dizionario, p. 265.)

[30]) Lermolieff zufolge sollte das Original dieses Bildes sich im ganz übermalten Zustande im Städel'schen Institut befunden haben. Auch im Berliner Museum ist eine alte Copie. (A. a. O. II., 248.)

Giovanni Bellini ist dem Kataloge zufolge mit drei Werken vertreten. No. 223 ist ein kleines Brustbild eines jungen Mannes, schwarz gekleidet und mit schwarzem Barett. Das schöne Bildchen, das vielleicht nicht ganz intact ist, scheint mir echt zu sein. Es ist bezeichnet: IOANNES BELLINVS P.

Die Pietà (No. 138) steht jedenfalls den Frühbildern des Meisters sehr nahe. Die Bezeichnung: IOHANNES B. ist von zweifelhafter Echtheit. Das dritte Bild (No. 140) stellt die Maria mit dem Kinde dar. Das Bild ist ganz übermalt. Die Signatur IOHANNES BELLINVS ist, wenn echt, jedenfalls nachgezogen. Auch dies Bild steht der Frühzeit Bellini's am nächsten.

Dem Luigi Vivarini wird eine Maria, die das vor ihr liegende Kind anbetet, zugeschrieben (No. 143). Auch dies Bild war wohl einmal ein echtes frühes Werk des Meisters, ist aber jetzt durch Uebermalung ganz ruinirt. Es trägt die Signatur: AL. O. VIVARINO De MVRIANO.

Auch dem Bartolomeo Vivarini ist eine Madonna mit dem nackten Bambino vor sich auf einem Kissen sitzend (No. 141) zugeschrieben. Dies Bild ist jedoch kaum ein eigenhändiges Werk. Es ist bezeichnet: 1486 FACTVM VENETIIS PER BARTHOLOMEVM VIVARINVM DE MVRIANO.

Dem grossen Lionardo da Vinci selbst ist eine Maria, das Kind in ihren Händen haltend (No. 136), zugemuthet. Das Bild ist aus der von Lionardo beeinflussten Frühzeit Sodoma's. Es ist sehr nachgedunkelt.

Dagegen ist das kleine Madonnenbild des Cosimo Tura ein zweifellos echtes und characteristisches Bild dieses knorrigen aber charactervollen Meisters (No. 233). In der Carnation grünliche Schatten.

Ein echtes und schönes Bild des Angelico ist die mit zarten Farben gemalte thronende Maria, die der Musik der Engel (No. 202) lauscht. Das Bild hat leider durch Restauration gelitten. Die Vermählung Maria's der „Scuola antica fiorentina“ zugeschrieben (No. 189), ist von einem Nachahmer Angelico's.

Dem lombardischen Angelico Ambrogio Borgognone ist ein feines Bildchen, die Begegnung des hl. Ambrosius mit Kaiser Theodosius (No. 219) zugeschrieben. Im Hintergrunde ein Prospect des alten Mailands. Ein anderes kleines Werk desselben Künstlers stellt eine Madonna, die dem Kinde einen Goldapfel darreicht, vor (No. 229). Der Grund ist aus lauter Cherubim gebildet. Der sanfte, schwächliche Ausdruck Maria's ist für Borgognone bezeichnend.

Der Signorelli-Schüler Girolamo Genga ist mit seinem Predellabild: der hl. Augustinus, junge Heiden taufend, schön vertreten. Characteristisch sind die tiefliegenden, stark beschatteten Augen, sowie die röthliche ins Violette fallende Carnation. Das Bild war ursprünglich ein Theil der Predella des colossalen Altarbildes, das einmal den Hochaltar von S. Agostino in Cesena schmückte und jetzt in die Brera gekommen ist (No. 202).[31]

---

[31]) Eine Röthelzeichnung davon im Louvre.

Als eins der wichtigsten Werke, welche die Galerie überhaupt besitzt, kann das kleine Frühbild des Vincenzo Foppa, Hieronymus in der Wüste, bezeichnet werden (No. 225). Trotz des schwärzlichen Tons erscheint das Bild fein und durchsichtig. Die Berglandschaft, in welcher der heilige Eremit sich vor dem Kreuze kasteit, ist voller Stimmung. In die von Licht durchwebte, blaue Abendluft ragen feinbelaubte, wie von Goldstaub angehauchte Bäume auf, während auf dem weissen, im Schatten blauschwarzen Mantel des Heiligen die Lichtstellen wie Silber glänzen. Selbst in der im Ton tief gehaltenen Carnation strahlen die Lichter mit gelb-goldenem Glanze. Der Typus des Heiligen, sowie der Aufbau der mächtigen Gebirge im Hintergrunde kennzeichnen den Künstler als Schüler des Squarcione oder Mantegna. Auf einem Cartellino liest man die Inschrift:

OPUS VINCE
NTII FOPPA

Auch in der Galerie Carrara findet sich ein herrliches, kleines Bild des Foppa.

Von Marco Marziale findet sich eine Maria, die das nackte Christuskind, welches einen knieenden Stifter liebkost, in ihren Armen hält. Das Bild mit seinem trüben Colorit ist ohne Farbenreiz. Der Typus der Madonna mit breitem, plattem Gesicht erscheint vulgär. Nur der Stifter ist ein tüchtiges, energisches Portrait. Das Bild trägt folgende Inschrift: MARCVS MARTIALIS VENETVS PINGEBAT MDIII.

Die Romagnolen, die Gebrüder Francesco und Bernardino Zaganelli aus Cotignola sind mit einer heiligen Familie vertreten. Maria und Joseph betrachten das Christkind, welches vor ihnen schlafend liegt. Das Bild ist sehr hässlich. Die heiligen Personen haben etwas Kleinliches, Zwergartiges an sich, der gnomartige Joseph einen verschmitzten Ausdruck. Der Ton ist bläulich, die Carnation hat kalte, weissgraue Tinten. Es ist bezeichnet: FRANCISCVS BERNARDINVS FRAT. CATIGNOLENI 1509 F.[32])

Von dem seltenen Gerolamo da Vicenza ein Ecce homo. Das kleine Bild scheint von Giov. Bellini oder Montagna beeinflusst zu sein. Es ist bezeichnet: HIERONIMVS VICĒTINVS. P.

Eine kleine Präsentation in dem Tempel hat man dem Altmeister der cremonesischen Schule Boccaccio Boccaccino zugemuthet (No 209). Das Bild ist nur seiner Schule zuzuweisen. Vielleicht von einem der Campi.

Das Mariabild No. 230 wird dem Gentile da Fabriano zugeschrieben. Auch hat die Maria Aehnlichkeit mit den Typen Fabriano's.

---

[32]) Bessere Bilder von den Zaganelli in der Brera. In der Galerie Borromeo befindet sich ein höchst eigenartiges kleines Bild von B. Cotignola: Der hl. Hieronymus in der Wüste. Frappant ist namentlich die prachtvolle, poetische Landschaft mit purpurnem Sonnenuntergang. Auf einem Miniatur-Cartellino links eine, soviel ich weiss, nicht publicirte Signatur B'CO DIG
NOLA.

Lermolieff wird in diesem Bilde an den Schüler Gentile's, Jacopo Bellini, lebhaft erinnert (a. a. O. I. 351).

Ich werde jetzt drei Bilder erwähnen, welche als die Perlen der Galerie Lochis hoch geschätzt werden, um mit einer Reihe meistentheils sehr hervorragender Portraits meinen Bericht über den Bestand italienischer Gemälde in dieser Galerie zu beschliessen. Das erste von jenen ist die schöne heilige Familie mit S. Catharina von Lorenzo Lotto (No. 183). Die Heilige nähert sich anbetend dem schlafenden, nackten Kinde. Joseph hebt mit zarter Vorsicht das weisse Leinentuch, welches das Kind leicht bedeckt hat, während Maria, ihr Lesen unterbrechend, gleichsam beschützend ihre Hand über das Kind ausstreckt. Das Antlitz der Maria zeigt ein regelmässiges, antikes Oval, feine griechische Züge. Es ist die leidenschaftliche Bewegung der Seele, die Lotto in dieser an Correggio mahnenden Epoche, vorzugsweise malt. So werden hier alle Personen des Gemäldes von einem überwältigenden Gefühl, welches das Christkind zum Gegenstand hat, beherrscht. Die fein bewegte, dramatische Composition leidet an einiger Unruhe in den Farben und Draperien. Man kann dem Künstler überhaupt den Vorwurf machen, dass er seine Personen in allzu weitläufige Kleidermassen einhüllt oder verbirgt. Die Landschaft ist herrlich. Das Bild ist bezeichnet: LAVRENTIVS LOTVS 1533.

Das zweite Bild: die heilige Jungfrau zwischen Johannes dem Täufer und der Magdalena ist ein herrliches Frühbild von Palma Vecchio (No. 183). Gedämpfte Bronzetöne beherrschen die Harmonie der discreten Farben. In einer weichen, milden Luft sind die heiligen Personen gebadet. Eine antike Selbstgenügsamkeit, ein harmonisches Glück durchströmt sie. Mit christlichen Mysterien haben sie freilich nichts zu thun. Ein ähnliches, aber geringeres Bild im Palazzo Bianco zu Genua.

Das dritte Bild ist der hl. Sebastian, dem Raphael selber zugeschrieben (No. 20). Der jugendliche, reichgekleidete Heilige hält in seiner Rechten einen langen Pfeil. Das Bild wird auch von Lermolieff dem jungen Raphael zugeschrieben. Ich werde die etwas abstracte Schönheit des Bildes nicht leugnen. Mich dünkt jedoch das Bild zu „gemacht raphaelisch“ für Raphael selbst, mit anderen Worten: trotz aller Schönheit zu leer.[33] Mehrere Forscher (Bode, Mündler) scheinen eher geneigt das

[33]) Nach dem Gesichtstypus und der Bildung der Hände sollte das Bild der peruginischen Periode angehören, von der es jedoch in zwei Punkten wesentlich abweicht: in der Carnation, in welcher man gewisse von Perugino herrührende Oliventöne vermisst (zur Vergleichung: die kleine Halbfigur Christi in der Gal. Tosi zu Bergamo, die Vermählung Mariä in der Brera, das Selbstportrait in den Uffizien), zweitens in der Haartechnik. In seiner Jugendzeit pflegte er das Haar mit freien, kühnen aber derben und dicken Strichen einzelnweise hinzusetzen. Man betrachte das eben erwähnte Selbstportrait, ja noch im Anfang seiner Florentiner Periode sieht man bei den Bildnissen der Doni dieselbe Behandlungsweise, erst die Madonna del Granduca zeigt den Uebergang zu der späteren weicheren Technik. Dagegen zeigt die üppige Haarfülle des hl. Sebastians, bei einer feineren Zeichnung der einzelnen Haare, eine zahmere und conventionellere Behandlung.

Bild dem Spagna zu geben. Ich glaube auch, dass es sehr wohl innerhalb des Kunstvermögens Spagna's läge, nach einem Vorbild des Meisters einen solchen schönen „Raphael" zu schaffen.[34]) Längs dem Saum des rothen Mantels sieht man ein Gewebe bizarrer Buchstaben in feiner Goldschrift von halb arabischem, halb lateinischem Aussehen. Der Katalog befindet sich in der Illusion, Raphael's Namen und Geburtsort aus diesen phantastischen Zeichen entziffern zu können.

Die Reihe vortrefflicher Bildnisse beginne ich mit No. 188, einem herrlichen, lebensvollen Brustbild eines vornehmen Mannes von mittlerem Alter mit grossem aschblonden Haar und Bart, mit Pelzmantel und schwarzem Barett. Der Grund ist grau, das ganze Bild von einem feinen grauen Ton beherrscht. Den Meisternamen sagt uns die Signatur: M. BAXAITI. F.

No. 184 zeigt uns die Halbfigur eines noch jungen Gelehrten in einer rothen Tracht und schwarzem Barett. Gedankenvoll vor sich hinblickend, blättert er in einem grossen Folianten. Links eine leicht skizzirte stimmungsvolle Landschaft in ernstem, bräunlichem Ton. Die Carnation ist klarröthlich. Die breiten Hände mit kurzen Fingern flach modellirt wie bei Lotto. Die Landschaft erinnert noch an Palma. Neben der Figur die Inschrift: IO BENED. CARAVAG.S PHILOS.S ET MEDICVS, AC STUDII PATAVINI LECTOR ET RECTOR. Das Bildniss ist bezeichnet

JOANES CARIANI PI [35])

Dem grossen Holbein sind nicht weniger als sechs Bildnisse mit Unrecht zugeschrieben. Davon sind zwei italienischen Künstlern zu vindiciren. Die schöne Büste eines Jünglings gehört dem Jacopo de' Barbari. Der kränkliche, melancholische Ausdruck, die gelbliche Carnation contrastiren in eigenthümlicher Weise mit dem leicht geöffneten, feingeformten Rosenmund. Schon Lermolieff hat dem Barbari dies anziehende Bildniss zuerkannt.[36])

Das andere Bildniss, gleichfalls die Büste eines Jünglings, hat ein augenfälliges Antonello'sches Aussehen (No. 148). Auf eine undeutliche Aufschrift auf der Rückseite der Tafel sich stützend, schreibt Lermolieff dem Jacopo auch dieses Bild als Frühwerk zu.[37])

[34]) In der Collection Denmann Ross in Boston befindet sich eine andere Variation, die von B. Berenson dem Spagna zugeschrieben wird, während er das Lochisbild dem Raphael lässt (Gazette des Beaux-Arts 1896 S. 212 ff.). Der Bostoner Sebastian mit seinem ängstlichen Gesichtsausdruck, seinen schmalen, gekniffenen Zügen scheint dem Eusebio di San Georgio noch näher zu stehen. Man vergleiche ihn mit der Gestalt des jungen stehenden Königs in seiner Epiphania in der Galerie zu Perugia.

[35]) Dem Cariani gehören noch: das Brustbild eines jungen Mannes, dem Sebastiano del Piombo zugeschrieben (No. 153), der hl. Antonius (No. 150), gleichfalls dem Sebastiano gegeben und das Portrait eines jungen Mannes, bezeichnet I. C. (No. 165), endlich ein kleines Bild mit dem kreuztragenden Christus (No. 172), vielleicht sein frühestes Werk, vormals im Hause Brembati.

[36]) A. a. O. II. 263.

[37]) A. a. O. II. 263.

G. B. Moroni ist mit zwei Bildnissen vertreten, wovon namentlich das eine (No. 175), ein feines, lebendiges Kinderportrait seiner mittleren Zeit, ausgezeichnet ist.

Dem Giorgione sind nicht weniger als drei Bildnisse zugeschrieben. No. 197 zeigt uns die Halbfigur einer Dame in einem ziegelsteinrothen Rock mit breiten Puffärmeln. In der Carnation ein röthlicher Ton, der in den Wangen ein leicht geschminktes Aussehen hat. Dies tüchtige Portrait hat nichts mit Giorgione zu schaffen, ist aber, wie Morelli auch richtig angegeben hat,[38]) von Bernardino Licinio. In dem Museo Artistico Municipale in Mailand ein mit diesem sehr verwandtes Portrait desselben Meisters.

Das schwache, männliche Brustbild No. 164 ist ebenfalls nicht von Giorgione.

Das dritte und zugleich das interessanteste ist das angebliche Portrait Cesare Borgia's (No. 157). Das Bild stellt die Halbfigur eines jungen Edelmannes dar. Er trägt auf dem Kopfe ein Barett mit goldenem Schnurbesatz und Quasten. Darauf noch als Schmuck ein Medaillon. Seine blaue Jacke zeigt den bei Moretto und Romanino so häufig vorkommenden eigenthümlichen silbernen Glanz. Die behandschuhte rechte Hand stützt er auf den Degengriff. Die Carnation ist goldenbraun mit schwärzlichen Schatten und kalten weisslichen Lichtern. Das schwarze Haar hängt in dicken und wie zusammengekleisterten Strähnen gerade herab am Halse. Ueber die mit genialer Flüchtigkeit behandelte düstre, graublaue Landschaft wirbelt ein Sturm. Zwei Figürchen, deren Kleider der Sturm peitscht, werden wir im Mittelgrunde gewahr. Lermolieff nennt als muthmasslichen Meister den Giacomo Francia,[39]) Crowe und Cav. dagegen den Schüler Romanino's, Calisto da Lodi,[40]) und kommen, meines Erachtens, damit der Wahrheit bedeutend näher. Durch Vergleiche mit den grossen Altartafeln des Cremoneser Malers Giulio Campi bin ich dahin gelangt, diesem Meister das Bildniss zu geben.[41])

Man beachte namentlich den jungen, knieenden Stifter in der Anbetung des Kindes, No. 224, sowie den auch knieenden alten Stifter und noch mehr den hinter ihm stehenden S. Franciscus auf der bezeichneten Verherrlichung Mariae, No. 428. Wir finden hier dieselbe energische Pinselführung, dieselbe Carnation mit schwärzlichen Schatten und kalten, weisslichen Lichtern, vor Allem aber dieselbe genial flüchtige, leicht hingeworfene Landschaft, welche in No. 224 auch von Luftströmungen bewegt erscheint (so auch in dem allegorischen Bilde des Campi in der Galerie Poldi-Pezzoli).

---

[38]) A. a. O. II. 274.

[39]) A. a. O. I. 169.

[40]) A history of painting en North-Italy. II. 163.

[41]) In meinem Aufsatz: „Die Gemälde der einheimischen Malerschule in Brescia", Jahrbuch der k. preuss. Kunstsammlungen Heft I 1896, habe ich schon das Bildniss als Werk G. Campi's erwähnt, doch ohne diese Annahme näher zu begründen.

Die malerische Haltung, die schönen, silbernen Töne, die uns in diesen Altarwerken sowie im Portrait begegnen, rühren von der Brescianer Schule, vornehmlich von Romanino, her.[42])

Auch ist Giulio Campi als Künstler bedeutender als man gewöhnlich zugiebt. Wenn auch nicht sehr originell, so besitzt er doch ein echtes Künstlertemperament, eine leichte, energische, zuweilen geniale Pinselführung, ein kräftig leuchtendes Colorit. Die zwei Altartafeln in der Brera sind in dieser Hinsicht sehr beachtenswerth.[43]) Zuletzt kam er freilich sowie Calisto da Lodi unter den verderblichen Einfluss der römischen Schule, vornehmlich des Giulio Romano.

Der berühmte Name Andrea Mantegna's ist mit dem grossartigen Brustbild des Vespasiano (oder Francesco) Gonzaga (No. 154) jedenfalls besser im Einklang als mit den squarcionesken Heiligengestalten und der schwachen Pietà. Lermolieff giebt freilich das Bildniss dem Bonsignori. Das Bildniss zeigt geringe Uebereinstimmung mit den bezeichneten Werken Bonsignori's in den Kirchen zu Verona sowie in der städtischen Galerie daselbst. Hingegen hat es viel vom Geiste Mantegna's, dem es jedenfalls sehr nahe steht.[44]) Der gebieterisch aussehende vornehme Herr ist in rothen Sammet gekleidet und hat auf dem Kopfe ein hohes, rothes Barett. In einfachen, grossen Zügen ist ein mächtiges Characterbild gegeben. Die Carnation ist gelblich. Das schwarze Haar einzelnweise gezeichnet. Die Schatten von grosser Leichtigkeit. Das Gesicht durch die Richtung der Pinselstriche modellirt (wie bei Ribera). Um den Hals eine goldene Kette mit einem Medaillon. Auf diesem das Monogramm:

---

[42]) Er konnte in Cremona von den Fresken, mit denen Romanino den Dom in den Jahren 1519—20 ausschmückte, gelernt haben. Ja, er konnte als Gehilfe Romanino's da mitgearbeitet haben. Mit Calisto da Lodi erscheint er innig verwandt. Auch dieser konnte als Vermittler gedient haben.

[43]) Der Cicerone, welcher auf den Giulio Campi kein besonderes Gewicht legt, hebt wenigstens ein Bild als sehr bemerkenswerth, namentlich in coloristischer Hinsicht, hervor, nämlich das Hochaltarbild, Maria zwischen den Heiligen Nazaro und Celso, in San Abbondio zu Cremona.

[44]) Sollte das Bildniss dem Bonsignori angehören, dann muss es in einer Periode geschaffen sein, worin er ganz und gar von der Manier Mantegna's beherrscht wurde. In der Galerie Sciarra zu Rom befand sich ein ähnliches Bildniss mit der Signatur: „AN. MANTINIA PINX. ANNO M. CCCCLV", welche freilich Lermolieff und B. Berenson, ihm folgend, (a. a. O. S. 54 u. 56) als eine Fälschung ansehen. Eine Kohlezeichnung zum Lochisbild befindet sich in den Uffizien zu Florenz. Nach einem erneuten Studienaufenthalt in Verona füge ich folgende Bemerkung hinzu: was in der That auf Bonsignori deuten könnte sind die grossen leeren Flächen in der Modellirung der Gesichtsformen, denn solche, nebst anderen Schwächen begegnen uns häufig bei diesem Künstler. Anderseits ist unser Bildniss sehr wirkungsvoll im Colorit, während der Veronese durchgängig reizlos in der Farbe ist. Bonsignori wird als Künstler überschätzt. Man betrachte nur seine thronende Maria mit Heiligen in der Galerie zu Verona. Der ärgste Squarcioneske konnte diese Figuren nicht brutaler gestaltet haben.

Dem Gentile Bellini wird ein tüchtiges Bildniss des Dogen Loredan zugeschrieben (No. 151). Halbfigur, der Kopf in strengem Profil nach links gewandt. Im Hintergrunde die Lagunen mit der Insel S. Giorgio. Das Bildniss gehört, wenn auch nicht dem Gentile, doch der Bellini'schen Schule an. In der Stoffbehandlung, in dem pastosen, körnigen Farbenauftrag, der milden Weiche der Landschaft bekundet sich technische Meisterschaft. Crowe und Cavalcaselle schreiben das Bildniss dem Bellini-Schüler Catena zu. Dieser Ansicht hat sich der Cicerone angeschlossen, wie ich glaube, mit vollem Recht. Das Bild erinnert schlagend an den knieenden Loredan (auch im strengen Profil) auf dem Altarwerk Catena's im Palazzo Ducale zu Venedig.

Schliesslich erwähne ich das tüchtige Bildniss eines reichgekleideten jungen Weibes von Francesco Beccaruzzi (No. 193). Das Vorbild des Künstlers war augenscheinlich Tizian. Auch die Landschaft mit den kleinen Figuren ist nach seiner Art. Eine Bezeichnung: F. B. D. C. soll sich auf dem Bilde befinden.

Ueber objective Kriterien der Kunstgeschichte.

(Zugleich eine Recension.)

Von **Heinrich Alfred Schmid.**

Ein wichtiges Problem in der Geschichte des 15. und 16. Jahrhunderts ist von Franz Stoedtner herausgegriffen worden in einer Doctor-Dissertation „Hans Holbein, der Aeltere, erster Theil 1473—1504". Stoedtner stellt sich die Aufgabe, die künstlerische Genealogie Holbein's des Aelteren zu ergründen und die zahlreichen Altarwerke der süddeutschen Galerien, die aus dessen Werkstatt hervorgegangen sind, seinen Stil im Allgemeinen zeigen und heute seinen Namen tragen, zu sichten und hat zu diesem Behufe schriftliche Urkunden, sowie die Bilder einem eingehenden Studium unterzogen. Man fühlt überall durch, dass er sich die Bilder angeschaut hat, etwas gesehen hat, sich etwas gedacht hat, bevor er an's Schreiben ging; er ist auch in seinen Irrthümern consequent, was nicht von gar vielen gesagt werden kann. Auch liest sich die Arbeit gut; sie ist klar und logisch aufgebaut; man merkt immer gleich, wo der Verfasser hinaus will und findet sich leicht zurecht, obwohl bei einem Umfang von 85 Seiten auf Kapiteleintheilung verzichtet wurde. Alles in Allem eine Studie, die mit ausdauerndem Fleiss durchgeführt und gut geschrieben ist.

Es fehlt aber der Characteristik an Anschaulichkeit, an plastischer Kraft, die gut geschriebenen Partien sind die polemischen, bei den Stilanalysen bemerkt man zwar hie und da das lobenswerthe Bestreben, abgebrauchte Termini durch Umschreibungen zu ersetzen; andererseits ist aber dann wieder auch ein so alldeutiges Wort wie „malerisch" ohne weitere Erklärung in einem ganz speciellen, vom Gewöhnlichen abweichenden Sinn gebraucht. Malerisch im gewöhnlichen Sinn ist die Barockarchitectur, ist die Art, wie Rembrandt die Welt darstellt. Stoedtner gebraucht das Wort aber für Zeichnungen Holbein's des Aelteren, wo es etwa mit „auf Farbenwirkung angelegt" im Gegensatz zu Schongauer's Art, also im Gegensatz zu zeichnerisch zu verstehen ist. Die Hauptresultate aber der fleissigen Arbeit, und das ist schliesslich das Wichtigste, dürfen nicht als richtig hingenommen werden. Ich glaube, an mehreren Punkten sogar handgreifliche Beweise beibringen zu können, dass Stoedtner sich geirrt hat.

Der Verfasser schliesst aus zwei durch ihr Zusammentreffen sehr verführerisch wirkenden Indizien in den Augsburger Urkunden, dass Holbein der Aeltere um 1473 geboren wurde, woraus sich dann die verblüffende Consequenz ergiebt, dass die Bilder im Augsburger Dom Jugendwerke eines Zwanzigjährigen sein sollen.

Mit vollem Recht schliesst sich dann Stoedtner der Ansicht an, dass Holbein unmöglich ein Schüler Schongauer's sein kann; er sieht seine Lehrer in Köln. „Hauptsächlich mit diesen drei Künstlern (dem Meister des Marienlebens, dem Meister der Lyversbergischen Passion und dem Meister der heiligen Sippe) scheint er im Verkehr gestanden zu haben.[1])“

Als massgebend für die Beurtheilung von Anlage und Entwicklungsgang des Künstlers ist nach Stoedtner folgende Reihenfolge von Werken anzusehen.

1. Der Weingartner Altar, vier Gemälde, jetzt im Ausgsburger Dom (datirt 1493).

2. Die Grablegung der heiligen Afra, Aussenseiten zweier Altarflügel beim Bischof von Eichstädt, sowie die Krönung der Maria ebenda und der Tod der Maria in Basel, die Innenseiten dieser Altarflügel (nach Stoedtner ca. 1495).

3. Ein Theil der Arbeit bei der grossen Composition der Basilika Maria Maggiore in der Augsburger Galerie — die Entwürfe in Basel zum Martyrium der heiligen Dorothea und zur Krönung werden mit Vorsicht als echt, unter den ausgeführten Gemälden die Krönung der Maria wenigstens als weit besser als alles Uebrige bezeichnet.

4. Die kleine bezeichnete Madonna in Nürnberg (datirt 1499).

5. Die etwas grössere Madonna in Nürnberg, die „S· HOLBAIN“ in Spiegelschrift bezeichnet ist (nach Stoedtner ca. 1501).

6. Die beiden Stammbäume des Abraham und des Dominicanerordens, sowie, wenn ich den Verfasser recht verstanden habe, auch die kleinen Passionsbilder, beides in der Städtischen Sammlung von Frankfurt, ein Stück der Passionsbilder in der dortigen Leonhardikirche (1501).

7. Vier Tafeln des Kaisheimer Altars in der alten Pinakothek in München: Darstellung im Tempel, Beschneidung, Anbetung der Könige und Tod Maria's (datirt 1502), sowie sechs Portraitstudien dazu in Basel.

---

[1]) Es passirt Stoedtner bei dieser Auseinandersetzung aber, wie wir gleich jetzt bemerken, ein lapsus memoriae. Er betont, dass Anklänge an den Meister der Lyversbergischen Passion bei Holbein erst 1502 im Kaisheimer Altar zu finden seien und deshalb vermuthet er, dass unser Meister nochmals von Frankfurt, also um 1501, nach Köln gegangen sei. Die Anklänge, die Seite 17, Anmerkung, angeführt werden, beziehen sich aber auf ein Werk von dem sogenannten Meister des Marienlebens, nämlich auf die Bilder in der Münchener Pinakothek, die dort noch unter dem Namen des Meisters der Lyversbergischen Passion gehen, aber gerade die sind, die ihrem Urheber die Bezeichnung „Meister des Marienlebens“ eingetragen haben.

8. Die grosse Composition mit der Paulsbasilika und dem Leben des Paulus in der Augsburger Galerie (nach Stoedtner ca. 1504).

Bei dem Triptychon mit der Verklärung Christi in Augsburg (1502) beschränkt sich nach St. der Antheil Holbein's auf die Stifterportraits und möglicherweise noch auf die Composition des Ganzen.

Dagegen werden die Passionscyclen in Donaueschingen, die vom Kaisheimer Altar in München, die grossen Passionsbilder in Frankfurt, ferner das geringe Epitaph der Familie Vetter als Gesellenarbeit erklärt.

Eine zusammenfassende Characteristik des Künstlers ist auf Grund dieses also gesichteten Materials nirgends gegeben — wir sagen dies nicht als Vorwurf, die Arbeit will nur ein erster Theil sein —; aber aus zahlreichen Einzelurtheilen geht zur Genüge hervor, wie Stoedtner seinen Meister beurtheilt wissen will. Unbedingt richtig ist zunächst, dass er den Gegensatz Holbein's gegen Schongauer hervorhebt und überall das Farbentalent des Künstlers betont und darauf hinweist, dass Holbein seine Zeichnungen schon im Gedanken an Farbenwirkungen anlegt. Hierin sehen wir einen wirklichen Fortschritt über Woltmann hinaus. Auf die Feinheit des Empfindens für jungfräuliche Anmuth, die hier auch mit Recht gelegentlich hervorgehoben wird, hat schon der ältere Holbeinforscher hingewiesen, ebenso darauf, dass der Vater des grössten Portraitmalers im 16. Jahrhundert selber schon ein Portraitmaler fast ohne Gleichen war.

Im Uebrigen können wir aber der Beurtheilung, die der Künstler von Seiten Stoedtner's erfahren hat, nicht beipflichten. Der Verfasser der Schrift weist dem von ihm aufgestellten Geburtsdatum Holbein's eine sehr grosse Bedeutung zur Beurtheilung des Gesammtwerkes bei und zieht lediglich Schlüsse daraus, die für den Künstler schmeichelhaft sind. Er sagt: „Die allgemeine Unsicherheit und die Unmöglichkeit, in das Schaffen Holbein's einzudringen, beruht grösstentheils darauf, dass man bisher vergeblich sich abmühte, auch nur annähernd sein Geburtsjahr festzulegen", und argumentirt ferner: „Zweifelsohne ist es für die Erkenntniss seiner Persönlichkeit von grundlegender Bedeutung, ob er das Werk, das uns als seine erste Arbeit bekannt ist, in gereiftem Mannesalter oder als heranwachsender Jüngling gefertigt hat. Ist er ein erfahrener Meister von ungefähr 33 Jahren, wie Woltmann und alle Anderen annehmen, so müssten wir ihm vorwerfen" (sic!) „dass er noch nicht im Stande gewesen wäre, sich den Einflüssen seiner Lehrer zu entziehen. Tritt er uns aber mit demselben Werk als zwanzigjähriger Jüngling entgegen, so können wir begreifen, dass er noch nicht sein künstlerisches Wissen voll ausgebildet und seine Eigenart schon gefunden hat." Aus anderen Urtheilen ergiebt sich, dass der Meister direct überschätzt wird, so, wenn bei einem alten Holbein von energischem Schwung der Gestalten (Seite 40 oben), von monumentaler Auffassung (Seite 71) oder gar von modernem Geist geredet wird (Seite 40, 61 Anm. 4, Seite 85), wenn er sich darüber aufregt, dass ich selbst von der Steifheit Holbeinischer Gestalten gesprochen (Seite 45, Anmerkung 2) und andeutet, dass aus dem Werk des Sohnes

noch Bilder für den Vater auszuscheiden seien, endlich sogar den Vater schon als einen Künstler „allererster Potenz“ feiert. Aus diesen Aeusserungen kann man kaum etwas Anderes schliessen, als dass Stoedtner Holbein den Aelteren als einen ebenbürtigen Kollegen der grossen Generation von Künstlern hält, in die er durch das Datum 1473 einrückt, nämlich eines Dürer, Burgkmair, Altdorfer, Grünewald und Cranach.

Holbein der Aeltere galt bisher nicht so viel und es wäre auch beschämend für die Wissenschaft, wenn erst durch ein Datum die Augen über seinen künstlerischen Character geöffnet würden; denn wir besitzen an den zahlreichen Gemälden, die von Holbein selbst ausgeführt oder doch unter seinen Augen und unter seiner Anleitung entstanden sind, seinen ebenfalls sehr zahlreich erhaltenen Handzeichnungen eine Reihe von solch zuverlässigen Urkunden, dass ein abschliessendes, nie mehr erheblich zu modificirendes Urtheil schon bisher möglich war. Freilich sind solch beschämende Ereignisse schon öfter im Betrieb der Kunstwissenschaft vorgekommen; diese bedarf der verschiedensten Talente und die Kunsthistoriker rekrutiren sich darum auch zum Theil aus solchen, die für Bildeindrücke absolut blind sind. Aber hier bei Holbein dem Aelteren ist jener Fall nicht eingetreten; die historische Stellung dieses Künstlers ist schon von Woltmann in der zweiten Auflage seines Werkes im Wesentlichen richtig beurtheilt worden, wenn Woltmann sich vielleicht auch etwas bestimmter und namentlich fachmännischer hätte ausdrücken dürfen. Holbein gehört seinem Empfinden nach zu einer Gruppe von Künstlern, deren Geburtsdatum weiter zurückliegt als das eines Dürer; er gehört zu Künstlern wie Zeitblom, Tilman Riemenschneider; seine Empfindung ist das, was man in Italien mit quattrocentistisch bezeichnen würde; und es fehlt ihm jener Sinn für die Schönheit kraftvollen Auftretens, die Schönheit gewaltiger Leidenschaften, der Sinn für das Dramatische, der sonst für die ganze grosse Generation characteristisch ist.

Stoedtner wird dagegen vielleicht geltend machen, dass die Grundstimmung einer Gruppe von Kunstwerken ein solch' unbestimmtes und unbestimmbares Etwas sei, dass es sich der Mühe nicht lohne, in ernsthaften, wissenschaftlichen Arbeiten davon zu reden, wahrscheinlich ist er dieser Ansicht aber nicht, wird uns dagegen einwenden, die Stimmung eines Kunstwerkes sei lediglich durch die Rasse, Schule, Individualität des Urhebers oder durch den Vorwurf bedingt. Meines Erachtens ist dies nicht richtig, ist der Umschlag in der Stimmung bei den Spitzen der Kunstbewegung in Italien und Deutschland in den Jahren um 1500 und dann wieder in den zwanziger Jahren des 16. Jahrhunderts in Deutschland und Italien so unverkennbar und allgewaltig, dass daraus sich wohl zur Zeitbestimmung eines Werkes Schlüsse ziehen lassen. Jede Generation trägt da eine andere Physiognomie. Für mich ist ferner der Wechsel der Stimmungen das Interessante in der Geschichte der bildenden Kunst, ist Kunstgeschichte nicht Künstlergeschichte, sodern Stilgeschichte. Mich interessirt gerade der Zwang, dem das Genie, das selbständige Talent

unterworfen ist; aber ich bin weit davon entfernt, diesen meinen individuellen Geschmack hier als für Andere bindend hinzustellen; diese Recension wurde vielmehr geschrieben, um darauf hinzuweisen, dass es ausser Tracht und Ornament noch andere völlig objective Kriterien giebt, welche es gestatten, nur nach den Werken zu entscheiden, wohin zeitlich ein Maler gehört ohne alle Kenntniss des Geburtsdatums.

Bayersdorfer hat bei Anlass des Streites über die Madonna des Bürgermeisters Meyer darauf hingewiesen, dass die Verwendung von Complementärfarben für Schatten bei den Künstlern von Beginn des 16. Jahrhunderts gar noch nicht üblich war. Die bewusste Anwendung war sicher nicht allgemein verbreitet; sie scheint erst von Tizian etwa zwischen 1530 und 1540 ausgegangen zu sein und hat sich dann sehr rasch über das Abendland verbreitet. Ein Nichtwissen, das um 1500 beim grössten Künstler selbstverständlich war, würde demnach um 1630 wohl schon überall den Dilettanten oder den Stümper, der nichts gelernt hat, characterisiren. Hier haben wir ein solch objectives Kriterium. Das Können und Wissen des Künstlers, sein Capital an übertragbaren Fähigkeiten und seine Einsicht in die Gesetze, nach denen die Sichtbarkeit in unserm Innern sich abspiegelt, dies sind die Kriterien, auf deren Bedeutung ich hinweisen möchte.

Das Auge empfängt bekanntlich bloss farbige Lichteindrücke, wir erhalten als Kinder zunächst den Eindruck einer Fläche, die an verschiedenen Stellen verschieden erleuchtet und gefärbt ist, ohne dass wir einzelne Objecte als etwas Besonderes unterscheiden. Das Kind schliesst aus dem Blau der Berge anfangs noch nicht, dass die Berge fern seien. Die Eindrücke müssen wir in den ersten Jahren als Object und Raum erst deuten lernen. Wenn wir aber zum Nachdenken über uns selbst gelangen, ist jene Lernzeit schon längst wieder vergessen und wir glauben nunmehr die Vorstellungen, die sich mit den farbigen Lichteindrücken nur verbinden, selber wahrzunehmen. Eine Sandfläche, auf der ein violetter Schatten liegt, meinen wir gelb zu sehen; zwei Gestalten, von denen wir schliessen, dass sie gleich gross sind, glauben wir wirklich, gleich gross zu sehen, wenn auch das Bild, dass sich von der einen auf die Netzhaut projicirt, nur halb so gross ist wie das der anderen. Selbst noch bei Malern hochentwickelter Kunstepochen wird das klare Bewusstsein über das, was wir wirklich wahrnehmen, durch unsere Kenntniss der Objecte verwirrt. Die Malerei in ihrer Kindheitsepoche aber stellt nun die Objecte so dar, wie die Menschen dieser Culturstufe sie sich denken; von einer Heerde Rinder, bei der man die einzelnen Exemplare nur zum Theil sieht, zeichnet der Indianer jedes einzelne Stück, eines über dem anderen. Noch im Mittelalter wird der grosse König grösser dargestellt als die Unterthanen. Erst allmählich lernt die Menschheit Wahrnehmung und Schluss trennen und einsehen, dass wir nur farbige Lichteindrücke wahrnehmen. Die bildenden Künstler sind vielfach als Entdecker in diesem Erkenntnissprozess vorangegangen, weil die Erkenntniss dessen, was wir nun wirklich wahr-

nehmen und die Einsicht in die Gründe, warum wir aus den Formen der Lichteindrücke im einzelnen Fall auf Objecte schliessen, die Mittel an die Hand geben, den Beschauer zu zwingen, beim Anblick der bemalten Fläche Objecte sich vorzustellen, d. h. die Mittel an die Hand geben, Illusionen hervorzurufen. Maler haben zuerst entdeckt, dass die Schatten eines gelben Körpers uns meist bläulich erscheinen. Diese Entdeckung diente zur Verstärkung der Illusion und zwar in verschiedener Hinsicht; zunächst schon dadurch, dass sie erlaubte, die farbige Erscheinung der Objecte getreuer als bisher wiederzugeben. Dann aber auch, da von der Farbe die Raumillusion sehr stark abhängt, zur Verstärkung der Tiefenwirkung. Dass bei den Werken der grossen Coloristen des 17. Jahrhunderts — immer sind natürlich die gut erhaltenen Hauptwerke der Meister ersten Ranges zu verstehen — die Raumillusion stärker ist als bei den grossen Meistern des 16. Jahrhunderts, das ist in erster Linie jener phänomenalen Entdeckung zuzuschreiben.

Die für uns wichtigsten Kunstmittel der Malerei aber sind die, welche direct dazu erfunden sind, die Vorstellung von Körper und Raum hervorzurufen und zu erhöhen:

1. das Sichüberschneiden der dargestellten Körper,

2. die Modellirung der Körper durch Licht und Schatten,

3. das Kleinerwerden der Körper, welche zurückliegend zu denken sind und das Verschieben und Verkürzen der Flächen, die von der Seite gesehen werden (Linearperspective),

4. das Blässerwerden, Blauerwerden und Einheitlicherwerden der Töne gegen die Tiefe zu (Luftperspective).

Anekdoten über Künstler aller Zeiten und Völker sowie Malerbücher, d. h. Lehrbücher von ausübenden Künstlern als Anleitung für Maler verfasst, bezeugen, freilich bloss indirect, welche Stellung die schöpferischen Kräfte diesen Mitteln einräumen. Erst dem Kampf gegen die Illustrationsmalerei unseres Jahrhunderts blieb es aber vorbehalten, im Gegensatz zu dem, was gemeiniglich der Laie in Bildern sucht, die Behauptung zu formuliren, dass es in der bildenden Kunst, auch in der Malerei, in erster Linie auf nichts Anderes ankommt als auf Raumwirkungen. Das wichtige aber schwer verständliche Buch von Adolf Hildebrand, „Das Problem der Form“, geht von dieser Grundanschauung aus, damit wird aber die Wichtigkeit der raumschaffenden Mittel betont und zugleich begründet. Denn handelt es sich in der Malerei wirklich in erster Linie, ähnlich wie in der Innenarchitectur, um Raumwirkungen, so muss natürlich nicht bloss die Anordnung der darzustellenden Gegenstände auf der Bildfläche, sondern auch die Illusion der dritten Dimension von fundamentaler Bedeutung für diese Kunst sein; wenn wir also erfahren, dass grosse Künstler, mit fast befremdlichem Eifer danach strebten, die raumschaffenden Mittel weiter auszubilden, und die Wirkungen, die diese Mittel ermöglichen, immer stärker in immer neuen Combinationen auszubeuten, so würde sich das

nach Hildebrand daraus erklären, dass es sich hier eben immer um die Hauptsache in der Malerei gehandelt hat.

Psychologie und Aesthetik mögen nun die grundlegenden Gedanken Hildebrand's auf ihre Weise zum Gegenstand von Untersuchungen machen. Prüfen wir diese hier als Historiker. Hat Hildebrand recht, so muss sich dies in der Geschichte der Malerei auf irgend eine Weise durch besonders consequente Entwickelung äussern. Die Geschichte ist ja überhaupt nur im Nebensächlichen inconsequent.

Die Anordnung der darzustellenden Objecte in dem Rahmen, resp. die Anordnung auf der zu schmückenden Fläche ist eine Aufgabe, die schon die primitivste bildliche Darstellungsart künstlerisch lösen kann. Um dies zu thun, bedarf es keiner Entwickelung, die eine Reihe von technischen Kenntnissen producirt hat. Im Verhältniss der das Bild beherrschenden Gestalten auf der Bildfläche äussert sich deshalb mehr die individuelle Anlage, die Schule, als die Entwickelungsstufe. Da aber zur Schaffung der dritten Dimension die Fähigkeiten erst erworben werden müssen, ist die Tiefenwirkung der Bilder von der Entwickelungsstufe nicht unabhängig, und wir müssen erwarten, dass auf diesem Gebiete also die Künstler am wenigsten bereit waren, schon erworbene Errungenschaften aufzugeben.

In der That zeigen nun die Kunstwerke selber, dass das, was wir aus schriftlichen Quellen über die Bestrebungen einzelner Maler namentlich aus dem 15. und 19. Jahrhundert erfahren, bloss die gelegentlichen Aeusserungen eines Strebens sind, das auf dem Gebiete der Malerei jeder ernsthaften Kunst aller Zeiten und Völker eigen ist. Unbeirrt durch sogenannten Kunstverfall und Kunstblüthe, geht eine beständige Zunahme der Tiefenwirkung von den ältesten Zeiten bis herab zu den Kunstepochen der übertreibenden Virtuosität. Von den Miniaturen der Karolingerzeit und dem Teppichstil der byzantinischen Mosaiken sehen wir einen beständigen Fortschritt bis herab zu den Deckenmalereien eines Tiepolo, bis herab zu den Schwelgereien in unendlichen Himmelsräumen, wie es das Rococo liebt. Wir müssen denselben unaufhaltsamen Gang der Geschichte sogar noch einmal in der antiken Kunst voraussetzen aus dem, was wir von Vasenbildern, Mosaiken und Reliefs über die Entwickelung der Malerei der Alten wissen.

Die Entwickelung der bildenden Kunst hat ihre eigene Geschichte, bildet ein festgeschlossenes System von Ursache und Wirkung. In manchen Jahrhunderten sogar die Malerei für sich allein. Immer mehr wird auch von anderer Seite die Thatsache erkannt, dass die litterarischen und politischen Strömungen bei dieser Entwickelung fast nichts mitzureden haben, höchstens anders geartete Symptome der gleichen Veränderung im Character eines Volkes oder einer Gesellschaftsklasse sind.

Wir können hinzufügen: Die Tiefenwirkung ist beinahe das Einzige, was sich in der Geschichte der Malerei constant weiter entwickelt. In der Fähigkeit, durch Bilder auf die Gemüther der Menschen zu wirken, sind wir nicht eben weit über Giotto hinausgekommen. Die Gesetzmässigkeit,

mit der aber die Entwickelung des Raumgefühls einherschreitet, ist für mich eines der erstaunlichsten Phänomene in der Kunstgeschichte[2]).

Die raumschaffenden Mittel sind nach dem Gesagten also die Kunstmittel, die in allen Jahrhunderten als objective Kriterien ausreichen und die Gesetzmässigkeit mit der sie sich entwickeln, geht auf das eigenste Wesen der Malerei zurück.

Ist die Bedeutung dieser Kunstmittel bisher auch nicht so scharf wie hier formulirt worden, so bestimmt doch längst jeder Fachgenosse das Alter eines Gemäldes zum Mindesten in einzelnen Fällen nach der Verwendung raumschaffender Mittel.

An was erkennt man auf den ersten Blick, ob ein Bild nach oder vor den van Eyck (resp. unberührt von denselben) entstanden ist? Aus der Anwendung der Oelfarben jedenfalls nicht, denn man erkennt den Unterschied auch bei Miniaturen, wo sich die Technik nicht wesentlich verändert hat, man erkennt ihn auch auf Abbildungen; am „Realismus“ auch nicht, denn Portraits und ausgeführte Landschaften giebt es gegen Ende des 14. Jahrhunderts in Gemälden, deren optischer Gesammteindruck noch durchaus innerhalb der gothischen Malerei stehen geblieben ist; andererseits kehrt auch am Schlusse des 15. Jahrhunderts gerade ein Holbein der Aeltere wieder zu idealen Typen der gothischen Zeit zurück, ohne dass der Gesammteindruck seiner Bilder auch nur irgendwie an Bilder des 14. Jahrhunderts erinnerte. Das auffallende Merkmal aller Kunst nach den van Eyck ist vielmehr die plastische, der Natur abgelauschte, nicht schematische, Modellirung durch Licht und Schatten, ferner jene Beherrschung der Luftperspective, die oft noch in farblosen Reproductionen verblüffend wirkt und endlich die Verwerthung der Linienperspective in einem Grade, der von mathematischer Richtigkeit für den Eindruck in vielen Fällen nicht mehr abweicht: also die stärkere Verwendung raumschaffender Mittel.

Das aufgestellte Princip muss aber noch durch den Nachweis als brauchbar erwiesen werden, dass das Raumgefühl nicht etwa sprungweise alle Jahrhunderte einmal, sondern von Generation zu Generation unauffällig, den Trägern der Bewegung vielleicht selbst unbewusst, weiter schreitet. Zu dem Nachweis wähle ich ein Gebiet, wo man dies am wenigsten voraussetzen wird: die Niederlande nach dem Tode der van Eyck, da scheinbar ohne Fortschritt eine Schule hier mehr als ein halbes Jahrhundert weiter blühte. Betrachten wir das Gesammtwerk der Brüder van

---

[2]) In Wirklichkeit stammt meine Kunstanschauung nicht aus Hildebrand's Schrift. Zu der Einsicht von der Bedeutung der Tiefenwirkung in der Geschichte der bildenden Kunst bin ich vielmehr gerade durch meine historischen Studien über das 15. Jahrhundert gekommen. Die vierte meiner Thesen, die ich bei der Habilitation — schon 1892 — aufgestellt, lautet: „Jeder gesunde Fortschritt in der Malerei äussert sich durch eine neue Art der Raumbildung.“ Freilich gestehe ich zu, dass die Ideen, die im Kreise von Hans von Marées und Böcklin herrschen, auf meine Ansichten über Kunstgeschichte wohl nicht ohne Wirkung geblieben sein werden.

Eyck etwas genauer neben den Leistungen ihrer Nachfolger, so bemerken wir, dass die Bahnbrecher sich die Lösung des entscheidenden Problems leicht gemacht: die Bühne des Vordergrundes ist meist schmal, die Hauptfiguren stehen zum Mindesten alle in einer Ebene und bei Scenen, die im Freien vor sich gehen, ist der Vordergrund sorgfältig durch Felswände oder Bäume gegen hinten abgeschlossen; die wenigen Fälle, wo dies nicht anging, wie auf dem Mittelbild des Genter Altars und auf dem Gemälde bei Sir Francis Cook, beweisen, dass den van Eyck einfach die Fähigkeit abging, den Vordergrund allmählich in den Hintergrund übergehen zu lassen. Wir haben bei ihnen nur Vordergrund und Aussicht. Hierin geht Rogier einen Schritt weiter. Die Bühne wird tiefer; er liebt es, wie schon die Spätzeit der gothischen Malerei, Gruppen von Figuren in einem Halbkreis gegen die Tiefe zu aufzustellen; der Uebergang in den Hintergrund wird auch absichtlich durch Linien, die sich in perspectivischer Verkürzung stark krümmen, wie Flüsse und Landstrassen, betont. Dirk Bouts stellt dann sämmtliche Hauptfiguren schon mit Vorliebe einige Schritte von der Kante des Vordergrundes weg in den Mittelgrund. Als Farbentalent ersten Ranges beginnt er auch auf dem Gebiete, für das er besonders beanlagt war, Neuerungen; die Darstellung des Hintergrundes wird zu ruhigen, einheitlichen Tönen zusammengeschlossen, während bei Rogier noch bis in die Ferne die Zeichnung des Details scharf hervortritt.

Parallel mit dieser Entwickelung, die zur Erweiterung des Lokals führt, geht eine zweite auf die Verstärkung der Plastik aus. Die Modellirung der Körper ist bei den van Eyck ähnlich wie bei Masaccio noch in grossen Flächen gegeben. Schon bei Rogier aber regt sich ein intimeres Studium der Einzelformen und damit auch hier im kleinen die Beobachtung jener Veränderungen, welche die Linie durch Verschiebung der Perspective erleidet. Bei Memling runden sich die Einzelformen z. B. der Gesichter schon weit mehr als bei den van Eyck.

Nun aber wird die niederländische Kunst von der oberdeutschen, die in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts zurückgeblieben war und dann in rascherem Tempo nachfolgte, überholt. Hier hat sich offenbar durch Kupferstiche und Holzschnitte stärker als in den Niederlanden das Gefühl für die raumschaffende Kraft der Linie ausgebildet. Zum ersten Mal gelingt es nun, den Boden richtig oder vielmehr glaubhaft zu verkürzen, den menschlichen Körper in jeder Verkürzung darzustellen, womit dann erst die völlige Actionsfreiheit der Gestalten erreicht wird. Dazu kommt dann die Kenntniss der von den Italienern ergründeten Regeln der Linienperspective im engeren Sinn und andererseits ist jetzt voll entwickelt die Verwerthung aller Verschiebungen, die unregelmässige Kurven auf verkürzten Flächen erleiden. Jenes Betonen aller Krümmungen, das Kräuseln aller Linien giebt Dürer's Studien jenen erstaunlichen Grad von Plastik und trägt wesentlich dazu bei, seinen Landschaften die Wirkung eines idyllischen Epos zu verleihen, weil damit der Beschauer genöthigt wird, langsam vom Vordergrund bis in den Hintergrund an tausend lieben kleinen Zügen weiterzuschreiten.

Gerade eine Studie über einen Künstler des 15. Jahrhunderts, meinen wir, sollte dazu führen, die ausschlaggebende Bedeutung der raumschaffenden Mittel einzusehen. Die Verkennung von deren Wichtigkeit ist der Hauptvorwurf, der gegen Stoedtner's Schrift erhoben werden muss. Dass Holbein nicht über dieselben Mittel verfügt wie Dürer, Burgkmair u. s. w., hat Stoedtner selbst geahnt, aber er zieht keine Consequenzen daraus, er schreibt von der Paulusbasilika in Augsburg Seite 80: „Nur in einem Punkte hat sich Holbein noch nicht von den Traditionen des 15. Jahrhunderts frei gemacht, in der Luftperspective“ (sollte heissen Linienperspective!). „Er sucht nach einer allmählichen Abstufung in den Grössenverhältnissen seiner Personen nach dem Hintergrund zu; aber er nimmt noch den Horizont zu hoch“ u. s. w. In Wirklichkeit kann sich ein Maler seinen Horizont so hoch nehmen, wie er will. Der Uebelstand, den Stoedtner fühlt, besteht in dem flagranten Widerspruch zwischen der Ansicht, in der der Fussboden, liegende Figuren, nachschleppende Gewänder, und der Ansicht, in welcher die stehenden Figuren dargestellt sind. Zu dem Fussboden in Holbein's Bild gehörten eigentlich Vordergrundfiguren, die in starker Verkürzung von oben gesehen, zu den Figuren aber ein tiefer Horizont und ein Boden, der sich stark verkürzt. Das Missverhältniss wird nun aber dadurch ganz besonders auffallend, dass die Verkürzung des Bodens gegen hinten nicht zunimmt; die Marmorplättchen, die im Vordergrund noch dem Quadrat nahe kommen, sollten nämlich im Mittelgrund nur noch als schmale Streifen erscheinen. Ueber diese Fehler und Widersprüche in der Perspective ist aber Holbein der Aeltere, wie schon früher nachgewiesen, nie, noch 1516 und 1519 nicht, hinausgekommen. Der Boden sieht selbst noch in dem letzten Bild wie eine stark ansteigende, schiefe Bühne aus und die Gestalten scheinen im Bilde herunterzuhängen, nicht im Bilde zu stehen oder zu sitzen. Zweierlei Augenpunkte kommen nun allerdings auch bei Dürer vor. Auf der Zeichnung zum St. Veiter Altar z. B., die doch zum Mindesten unter seinen Augen entstanden ist, liegt der Horizont über all den vielen Figuren, während diese von der Seite gesehen werden. Dasselbe dann etwas weniger auffallend bei dem Gemälde mit den Tausend Märtyrern in Wien und auch später noch bei anderen bedeutenden Zeitgenossen, z. B. bei Burgkmair, in den Schlachtenbildern des Weisskunigs; aber die Widersprüche der Perspective sind hier überall nicht so schreiend, weil grosse Gruppen nach einheitlichen Gesichtspunkten gezeichnet sind. Man beruhigt sich unwillkürlich bei der Vorstellung, als ob das Erdreich terrassenförmig ansteigen würde. Mit verschiedenen Augenpunkten für grössere Theile eines Bildes haben in späterer Zeit sogar Virtuosen der Perspective ganz entzückende Wirkungen hervorgebracht, so Paul Veronese im Gastmahl des Pharisäers. Diese „Fehler“ gehören in ein ganz anderes Capitel.

Bei Holbein ist die Inconsequenz in der Perspective weder Kunstmittel noch Nothbehelf, sondern eine Folge einer mangelhaften Schulung des Auges. Wie mit bewusster Absicht wird beständig die Illusion zerstört, als ob die Perspective richtig sein könnte. Ueberall bemerkt man

zwischen den Senkrechten hindurch die Steilheit dessen, was horizontal gedacht ist. Dass Holbein das Gefühl für das Richtige fehlt, zeigt sich aber auch noch im Einzelnen, während bei Dürer sich jede Linie kräuselt und windet, als ob sie nur dazu da wäre, die Biegung der Flächen und die Rundung der Körper zu verdeutlichen; so verlaufen bei Holbein die Linien der Gewandung oft so gerade, als ob sie den Zweck hätten, eine schon vorhandene Körperillusion zu zerstören. Es äussert sich dies besonders auffallend bei lebhaft bewegten Figuren, aber auch bei den entzückendsten Schöpfungen, die aus seiner Werkstatt hervorgegangen sind. Dasselbe Symptom endlich auch im Colorit der Landschaft: Luft und Ferne hüllt er einfach in ein dunkles Blau. Dem entspricht, dass Holbein schon in den Entwürfen den Grund blau angiebt. (Nicht aus der Glasmalerei. sondern aus der Reliefplastik stammt diese für die Malerei etwas naive Gewohnheit.) Holbein verzichtet damit auf eine eigentliche Fernwirkung in der Landschaft, etwas auf das doch schon zwei Menschenalter früher die van Eyck das grösste Gewicht gelegt hatten. Später, gleichzeitig mit dem Zunehmen der Plastik seiner Gestalten und gleichzeitig mit dem Eindringen der Renaissanceornamente hellt sich dann der Horizont auf. Es fehlen aber auch da noch alle malerischen Details, die bei Dürer und seinen Zeitgenossen die Raumwirkung verstärken.

Nur in einem Punkte hilft eine geniale Intuition dem Künstler über seine mangelhafte Ausbildung hinweg, im Portrait. Hier, aber auch nur hier, zeigt er in den späteren Skizzen ein vollkommnes Verständniss der Verkürzungen. Wie schon früher darauf hingewiesen, ist Holbein hier allerdings auch einem Burgkmair überlegen[3]).

Ist demnach Holbein wirklich um das Jahr 1473 geboren, so ist er kein bahnbrechendes Genie, sondern ein früh ausgereiftes Talent, das später hinter all seinen Zeitgenossen zurückgeblieben ist. — Es folgt aus dem von Stoedtner aufgestellten Datum das Gegentheil von dem, was dieser geschlossen hat. Wäre Stoedtner sich darüber klar geworden, so hätte er vielleicht die Augsburger Urkunden noch einmal durchgesehen und auch andere Schlüsse aus den dort verzeichneten Notizen gezogen. Denn es ist eine bekannte Thatsache, dass die Genauigkeit der Einzelbeobachtung zunimmt, je mehr man von der Bedeutung der einzelnen Thatsache unterrichtet ist. Holbein ist gar nicht um's Jahr 1473 geboren.

Die Beweisführung Stoedtner's stützt sich in der Hauptsache darauf, dass Michel Holbein, der Vater des älteren Hans, um 1472 geheirathet habe, weil er in diesem Jahre keine Steuern zahlt. Nun steht aber nach der Tabelle, die His in Zahn's Jahrbuch für Kunstwissenschaft 1871, Seite 215ff., zusammengestellt hat, wohl unter der Ortsbezeichnung von Nagengast die Angabe, „Hans Holbein nil", unter der Ortsbezeichnung Bilgrimhaus sind aber 60 und 20 Pfennig Steuer verzeichnet. Nun hatte

---

[3]) Wir halten trotzdem daran fest, dass Holbein seinerseits wieder viel von Burgkmair gelernt.

Herr Archivar Buff die Güte, für mich die betreffenden Stellen nochmals durchzusehen und er theilt mir mit, dass Dr. His sich nicht geirrt habe. Holbein's Vater war im Jahre 1472 gar nicht steuerfrei, dagegen ist allerdings für das Jahr 1471 von Michel Holbein weder in der einen noch in der anderen Rubrik eine Steuer angegeben: in der Ortsrubrik Nagengast fehlt jeder Zusatz hinter dem Namen, in der Ortsrubrik Bilgrimhaus folgt auf den Namen ein Strich. Nach der Versicherung von Buff darf man daraus aber nicht schliessen, dass sich Michel Holbein damals verheirathet habe; die Formel, mit der ein Neuvermählter eingeführt werde, laute „dat heuer nil“ oder „dat nil dis jar“ oder Aehnliches, aber nicht einfach „nil“.

Das andere Indizium, das Stoedtner zu seiner Annahme geführt hat, ist, wie dieser selbst sich bewusst ist und offen zugiebt, ein Wahrscheinlichkeitsbeweis, der nur im Zusammenhang mit anderen Angaben von Wichtigkeit sein kann. Stoedtner schliesst daraus, dass die Summe, welche die Vormundschaft für die Kinder Michel Holbein's zahlt, im Jahre 1493/4 (welches Datum gemeint sei, ist nicht recht klar) plötzlich fällt, es sei Hans Holbein der Aeltere damals mündig geworden.

Die Verwandtschaft zwischen den Kölnern und Hans Holbein ist ebenfalls überschätzt worden. Beiderseits findet man wirklich ähnliche Züge, aber sie folgen aus der Gleichheit der Entwickelungsstufe und der Aehnlichkeit der Stammescharactere. Auch der jüngere Holbein ist ja mit seinem Zeitgenossen in Köln, dem B. Bruyn, besonders gerne verwechselt worden. Weiter geht die Verwandtschaft nicht. Wären die Bilder im Augsburger Dom wirklich die Arbeit eines Jünglings, der eben erst von seiner Wanderschaft zurückgekommen ist, und wäre erwiesen, dass dieser seine Schulung hauptsächlich in Köln erhalten, so müsste erst erklärt werden, warum denn Holbein gleich Züge aufweist, die sonst nur bei den nächsten Stammesgenossen in Schwaben zu finden sind. Die Analogien mit den Kölnern, die Stoedtner anführt, beweisen aber nichts. Derartige Analogien lassen sich auch in der Berliner Gemäldesammlung zwischen Lorenzo di Credi und den Kölnern nachweisen (man vergleiche die Hintergründe) und Stoedtner wird daraus wohl nicht einen Schulzusammenhang schliessen.[4])

Mir scheint, das Verkennen der Schranken von Holbein's Kunst ist auch der tiefere Grund gewesen, warum mit einer Ausnahme sämmtliche Passionsdarstellungen aus dem Werke Holbein's gestrichen worden sind. Die Gründe, die gegen die Eigenhändigkeit angeführt werden, erwecken sehr wenig Vertrauen. Um zu entscheiden, was von Allem, das bei Woltmann unter Holbein des Aelteren Namen geht, von ihm selbst, was von seinen Gesellen stammt, wäre es nöthig gewesen, Kopf für Kopf, Hand für Hand auf den Grad der künstlerischen Vortrefflichkeit und auf die kleineren zufälligen Indizien, durch die sich eine fremde Individualität zu

[4]) Direct unrichtig ist die Angabe, dass die jugendliche Gestalt mit den beiden Opfertauben auf der Darbringung im Tempel vom Kaisheimer Altar aus Herlin's Darbringung im Tempel in Rothenburg herübergenommen sein kann.

verrathen pflegt, zu untersuchen. Eine solche Untersuchung hat Stoedtner offenbar nicht oder doch nicht bei allen den hoch aufgestellten Bilderfolgen unternommen. Er sagt dagegen von der grossen Frankfurter Passion S. 60: „Sie hinterlässt einen rohen und unangenehmen Eindruck", später S. 74: „Es sind verzerrte Gestalten, die sich nicht zu benehmen wissen, den Mangel an inneren Halt durch äusserliche Gesten zu verdecken suchen"; von der Münchener Passion S. 66: „Die Composition ist ganz roh oder so furchtbar gedrückt, unübersichtlich und verworren, dass man sich nicht mehr herausfinden würde, wenn nicht die Farbe einigermassen die Zeichnung unterstützte", lauter Merkmale, die für die ganze Entwickelungsstufe characteristisch sind. Was sollen erst die Mängel in den Proportionen (S. 74) der Donaueschinger Tafeln gegen die Eigenheit Holbein'scher Bilder beweisen, wenn derselbe Autor den Weingartner Altar im Augsburger Dom natürlich doch als echtes Werk anerkennt, obwohl die Hände um die Hälfte zu klein sind, und die Madonna von 1514 in Basel ausdrücklich als ein Werk des alten Holbein in Anspruch nimmt, ein Werk, das ganz auffallend verzeichnet ist und doch in die Reifezeit des Künstlers fallen müsste.

Für die Passionsdarstellungen ist Holbein mit verantwortlich zu machen; sie zeigen alle, wo nicht seine Hand, so doch seinen Stil, und gehen nicht auf Gesellen, die bei Schongauer ausgebildet waren, zurück (vergl. S. 27). Dass sie geringer sind als die Madonnenbildchen, ist bezeichnend für Holbein, doch nicht nur das, es ist auch bezeichnend für seine und die unmittelbar vorangegangenen Generationen. Hier überall, selbst bei Schongauer, der noch am meisten Männlichkeit besitzt, herrschst ein kleinbürgerlicher Sinn, der nur für die bescheideneren Aeusserungen des Gemüthes ein warmes künstlerisches Empfinden zulässt, der energisches Handeln nur als Ausdruck unfläthiger Gesinnung, nur bei Schergen und Verbrechern kennt. Ausserdem ist kein Stil vom 13. Jahrhundert bis auf unsere Tage der Darstellung lebhafter Bewegung so hinderlich wie gerade der aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts.

Es rechtfertigt sich deshalb auch, die Arbeiten des Sohnes auszuscheiden, bevor die Werkstattarbeiten des Vaters gesichtet sind; denn Holbein der Jüngere tritt gleich mit einer anderen Auffassung und einem ganz anderen Raumgefühl auf, sobald er aus der Werkstatt des Vaters entlassen ist. Zwischen dem Vater und dem Sohne, wie er sich wenigstens seit 1515 giebt, liegt die Errungenschaft einer ganzen Künstlergeneration, einer Generation, die für uns die der Blüthezeit ist.

Eine eingehende Darlegung unserer eigenen Ansicht aber den Ausführungen Stoedtner's hier entgegenzustellen, liegt nicht in unserer Absicht, da unser Urtheil über diese schwierige Frage noch nicht überall abgeschlossen ist und wir an anderem Orte selbst wieder darauf zurückkommen müssen.[5]) Hier sei nur bemerkt: dass meines Erachtens seine Unter-

[5]) Dass Stoedtner bei der Münchner Passion wenigstens sicher Unrecht hat, scheint mir nach einem erneuten Besuch des Alten Pinakothek nunmehr erwiesen. Es trägt ja auch eines der Passionsbilder Holbein's Bezeichnung.

suchungen im Wesentlichen schon darum ohne ein Resultat geblieben sind, auf das man weiterbauen könnte, weil er nicht anerkennen will, dass zwei bedeutende Meister bei den Schöpfungen der Holbein'schen Werkstatt bethätigt waren, Sigmund und Hans.

Auf dem grösseren der beiden Madonnenbildchen im Germanischen Museum steht auf einem Papierstreifen, der zu einem Buch heraushängt, in Spiegelschrift S· HOLBAIN und nun soll das „S“ der letzte Buchstabe von Hans, nicht der erste des Wortes Sigmund sein. Nach Stoedtner ist dies „aus palaeographischen Gründen nachgewiesen worden“, vergl. S. 51. „(Der Punkt hinter dem „S“ ist das Trennungzeichen und nicht das Abkürzungzeichen für Sigmund; denn es befindet sich in der mittleren Höhe des Buchstabens.)“ Verstehen wir Stoedtner nicht völlig falsch, so spricht er da eine Behauptung aus, an der ihn schon das Durchblättern des Berliner Galeriekataloges hätte verhindern können. Nicht nur in Italien und im übrigen Deutschland jener Zeit, sondern auch in Sigmund's Umgebung war es unter Künstlern üblich, beim Abkürzen des Vornamens den Punkt in die Mitte des Buchstabens zu setzen. Burgkmair, Martin Schaffner, Holbein der Jüngere haben sich regelmässig so bezeichnet.[6]) Wir haben also die schönsten palaeographischen Gründe, das Gegentheil von Stoedtner's Behauptungen anzunehmen und es wird sein Irrthum nur halb entschuldigt, dadurch, dass Janitschek und manche Andere ihm darin vorangegangen sind. Wir gestehen aber unumwunden, dass wir auf palaeographische Gründe bei Künstlern kein besonderes Gewicht legen. Man stelle sich vielmehr die Situation vor, in der das Bild entstanden ist. In Augsburg existirt eine Werkstatt, in der zwei Brüder künstlerisch thätig sind. Man weiss, dass die Brüder Sigmund und Hans heissen; denn bei der Einwohnerzahl der damaligen Reichsstadt kannte noch Alles einander. Nun geht ein Meisterwerk aus dieser Werkstatt hervor, das nicht wie gewöhnlich „H HOLBAIN“ oder „H H“, sondern „S· Holbain“ bezeichnet ist, das „S“ ist dabei in keiner Weise als Schluss eines Wortes characterisirt. Nichts Geringeres hätte Stoedtner nachzuweisen, als dass es in Augsburg bekannt war, dass Sigmund nicht malen konnte, wenn wir glauben sollen, dass das „S“ Hans bedeuten könne. Denn die Inschriften werden auf die Bilder gesetzt, um zu verhindern, dass sie als Arbeiten Anderer gelten. Dass die Stilunterschiede zwischen den beiden Nürnberger Madonnen so gross sind, dass diese unmöglich von demselben Künstler zur selben Zeit gemalt sein können, darauf habe ich schon früher hingewiesen. Auf Grund dieses beglaubigten Bildes sind demnach die Holbein'schen Altarwerke auf Arbeiten Sigmund's hin nochmals durchzusehen und die Untersuchung über das ganze Problem hat von vorne zu beginnen.

[6]) Eine Abkürzung des Vornamens nach Stoedtner's Forderungen wird wohl auch vorgekommen sein, weil bei Künstlern die Genauigkeit und Consequenz eines Archivbeamten bei Abfassung von Inschriften nicht vorauszusetzen ist. Indess habe ich zur Zeit bei den genannten Künstlern und bei H. Holbein d. A. eine solche nicht finden können.

Endlich sei noch erwähnt, dass auch die Bemerkungen über das Madonnenbildchen von 1514 in Basel unrichtig sind. Es kann erstens nicht, wie Stoedtner meint, von Holbein dem Aelteren herrühren. Es ist gar kein „vorzügliches Bild, das einen bequemen Uebergang vom Altar von 1512 zu dem Sebastianaltar bildet". Es steht vielmehr unter diesen beiden Schöpfungen tief an Kunstwerth; die Modellirung ist weit flacher, das Gesicht des Kindes ist inhaltsleer und schematisch; sein rechter Oberschenkel fehlt einfach, es ist dies die Folge einer misslungenen Verkürzung, die der Vater kaum gewagt, wenn aber, dann besser ausgeführt hätte. In die Kindheitsepoche Holbein's des Jüngeren passt das Bildchen nach dem Stand unserer heutigen Kenntnisse immerhin noch besser; denn wir wissen wenigstens vom Sohne nicht sicher, dass er im Jahre 1514 anders gemalt hat. Es ist zweitens selbstverständlich, dass dieser nicht erst in Basel das Malen gelernt hat, wie Stoedtner vermuthet, er, das Malgenie, das in der Werkstatt eines Malers aufwuchs! Es ist drittens nachweisbar, dass er erst Ende 1516, nachdem er das Lob der Narrheit mit den berühmtesten Skizzen geschmückt hatte, von Froben zur Bücherdecoration herangezogen wurde. Ein sicheres Werk Holbein's des Jüngeren ist diese Madonna von 1514 nun freilich auch nicht. Der Unterschied ist gross zwischen ihr und der Kreuztragung des Jahres 1515. Sie könnte wohl schliesslich von einem seiner Werkstattgenossen in Augsburg gemalt sein; sie gilt aber endlich auch — man gestatte diese oratio pro domo — in Basel nicht als eines der „hervorragendsten Werke" des Sohnes. So etwas ist dort denn doch nicht der Fall. His hat das Gemälde in richtiger Würdigung seiner Bedeutung zwar angekauft und völlig unberührt gelassen, aber nicht einmal öffentlich ausgestellt. Auch der Verfasser dieser Recension hat auf dieses Werk nicht, wie Stoedtner angiebt, seine Habilitationschrift aufgebaut; diese beginnt vielmehr mit einer Auseinandersetzung der Stilunterschiede zwischen den Werken Holbein's des Aelteren und denen des Jüngeren an Hand des Sebastiansaltars und der Karlsruher Kreuztragung; die Madonna von 1514 ist später angeführt als ein Bild, das möglicherweise den gesicherten Arbeiten des Sohnes vorausgehen könnte. Selbst eine äussere Veranlassung für Stoedtner's Behauptung habe ich in meiner Habilitationsschrift bis jetzt nicht finden können. Leichter zu verzeihen ist noch, dass Stoedtner bei abweichenden Meinungen gerne die dümmstmöglichen Motive voraussetzt.

Zum Schluss aber anerkennen wir zwar gerne, dass die Energie, mit der der Verfasser die Probleme von allen Seiten angepackt hat für die Zukunft das Beste von ihm erwarten lassen. Aber es fehlte zur Lösung jener ganz verzweifelt schwierigen Fragen diesmal vor Allem noch die Fähigkeit, die Sache auch einmal von Weitem in grösserem Zusammenhang zu überblicken, individuelle Eigenthümlichkeit von solchen der Zeit und Rasse zu unterscheiden und endlich der sichere Blick für den Grad künstlerischer Vortrefflichkeit. Ausserdem vermissen wir auch hie und da die Kenntniss der zeitgenössischen Künstlersprache, die immer eine un-

erschöpfliche Fundgrube prägnanter Ausdrücke für den Kunstgelehrten sein wird. Mit all diesen Eigenthümlichkeiten steht wohl in Zusammenhang, dass die Bedeutung der schriftlichen Urkunden überschätzt wird. Nun sind diese ja zweifellos gerade zur chronologischen Datirung wirklich von grossem Werth, sie bilden aber, Alles gegen Alles abgewogen, unter den beiden Quellgebieten der Kunstgeschichte doch die tiefer stehende trübere Region.

Die Resultate dieser Schrift haben etwas Typisches. Kunsthistorische Arbeiten, bei denen das Interesse am Aussehen der Bilder nicht der alles bestimmende Factor ist, pflegen öfters so zu verlaufen; denn es fehlt dann auch der Beobachtung an Schärfe und System.

Notizen zu deutschen Malern.

1. Jörg Breu. Von Jörg Breu gelangte vor Kurzem aus Finspång in Schweden das Gemälde der Lucretia in die Münchener Pinakothek. Es gehört offenbar zu der von Herzog Wilhelm IV. bestellten Bilderfolge und war im Jahre 1632 nach Schweden fortgeschleppt worden. Es ist mit Namen, Monogramm und Jahreszahl 1528 versehen. Die Erhaltung ist tadellos.

Im Königl. Kupferstichcabinet zu München befinden sich bekanntlich Zeichnungen zu den Schlachten Maximilian's I. und vier Jagddarstellungen, alle in rund, welche zuerst Heinr. Alfred Schmid mit Recht dem Breu beigemessen hat. Eine andere Zeichnung von Breu führte daselbst den Namen Amberger; sie stellt das Innere einer Küche mit Personen dar und trägt die Aufschrift Coquinaria (Haasler, p. 40). Auch dies Blatt ist zweifellos eine Vorzeichnung für eine Glasgemälde. Eine andere Zeichnung, ein Turnier, befindet sich in der Albertina zu Wien No. 3207, als Burgkmair; den Hintergrund bilden Gebäude, deren mittleres venetianisch ist. Ich bin übrigens der Meinung, dass Breu zweimal in Italien, bezw. Venedig war; bestimmte Daten dafür lassen sich gegenwärtig noch nicht angeben, doch dürfte die eine Reise vor 1512, die andere vor 1528 zu setzen sein. Ob noch ein dritter Aufenthalt anzunehmen ist, steht dahin. Jedenfalls aber hat er in Italien nicht so viel profitirt wie Burgkmair, woran sein weniger beweglicher Geist die Hauptschuld tragen mag.

Breu scheint in seinen späteren Jahren viel für Holzschnittillustration gearbeitet zu haben. Ich führe in Folgendem eine Anzahl dieser Blätter auf, soweit sie nicht bereits in der Litteratur bekannt sind. Die Blättchen zu W. de Maen's Leiden Christi sind schon bei Passavant und Muther erwähnt, die zum Breviarium Constantiense bei Stiassny, über die Holzschnitte zur Belehnung König Ferdinand's handelte Essenwein. Die unten aufgeführten Blätter, für deren Vollzähligkeit ich übrigens keine Garantie übernehmen kann, sind allerdings so ungleich und manchmal schleuderisch gezeichnet und auch von Formschneidern misshandelt, dass leicht die Meinung entstehen kann, man habe es hier mit verschiedenen Künstlern zu thun. Ob etwa Hans Tirol, der bei Breu gewohnt hat, theilweise eintreten könnte, wäre ja möglich; er müsste sich dann aber ganz genau an die Breu'sche Kunstweise gehalten haben. Jedenfalls aber glaube ich im

Rechte zu sein, wenn ich alle folgenden Nummern unter Breu bringe, denn seinen Stil zeigen sie deutlich, und es ist doch wahrscheinlicher, dass sie von einer Hand gezeichnet sind.

Titelblatt zu „Meysterliche stuck von Bayssen und Jagen“ (Augsburg, H. Stainer 1531). Stellt einen Mann vor, der Falken dressirt. Auf Fol. 22 R. findet sich ebenfalls von Breu die Darstellung eines Jägers, der einen Spürhund anleitet. Die letztere Illustration ist auch verwandt als Titelblatt zu dem Büchlein „Waydtwergk“ (s. l. et a.). Muther, Bücherillustration, No. 1081.

Titelblatt zu Johann Boschenstain, „ein schnell vmbkeren am Rayen“ etc. (Augsburg, Stainer 1533). Dieses Blättchen hat in der Zeichnungsweise die grösste Verwandtschaft mit denen in W. von Maen's Leiden Christi und dem Breviarium Constantiense. Möglich, dass die Zeichnung schon vor 1533 gefertigt wurde. Muther 1088.

Die Blätter (sammt dem Brustbild Scanderbeg's auf dem Titelblatt), soweit sie nicht aus dem Petrarca stammen, in „Des aller streytparsten . . . Georgen Castrioten, genañt Scanderbeg . . . thaten . . . durch Joannē Pinicianū . . . verteuscht“ (Augsburg, Stainer 1533). Muther 1090.

Blätter in „Thucidides . . . von dem Peloponnenser krieg . . . durch Hieronymum Boner . . . inn Teutsche sprach verwendet“ (Augsburg, Stainer 1533). Ein Theil dieser war bereits im „Scanderbeg“ erschienen. Auch vom Meister des Pretrarca sind vier Blatt und von H. Schäufelein zwei Blatt aufgenommen. Muther 1091.

Die Illustration zur Sintfluth, Fol. II, R. in „Chronica durch Magistrū Johan Carion“ etc. (Augsburg, Stainer 1533). Der erste Holzschnitt, Schöpfung der Eva, ist vom Petrarcameister. Muther 1089.

Vier Illustrationen zu „Ain Büchle wider das zutrincken“ von J. von Schwarzenberg (Augsburg, Stainer 1534). Das Titelblatt ist vom Meister des Petrarca. Muther 1092 und Tafel 205, wo zwei Facsimiles daraus.

Illustrationen zu J. von Schwarzenberg's Memorial der Tugend (Augsburg, Stainer 1534). Einige sind vom Petrarcameister, das Blatt auf Fol. CXIIII, R. gehört dem L. Beck, andere rühren von Schäufelein her, die übrigen von Breu. Muther 1094.

In der Ehrenpforte Maximilian's I. der Holzschnitt „der letzte krieg angefanngen ward“ etc. auf Fol. 25 der neuen Ausgabe. Vergl. über diese Ehrenpforte meinen Aufsatz in der Chronik für vervielfältigende Kunst IV, 1891, p. 9 f.

Zwei Schlitten werden von je einem Pferd nach links gezogen, der rückwärtige wird von Kaiser Carl V. gelenkt, der vordere von König Ferdinand. Die Dame bei Kaiser Carl ist vermuthlich die Königin Maria von Ungarn, die bei Ferdinand die Königin Anna. Zwei Trabanten gehen voraus, zwei folgen. Wahrscheinlich spielte diese Scene auf dem Augsburger Reichstage von 1530. Holzschnitt aus zwei Platten; der mir vorliegende Druck stammt etwa aus dem Anfange des 19. Jahrhunderts. Zeigt die grösste Verwandtschaft mit der von H. Tirol herausgegebenen Belehnung Ferdinand's I., die ja als Breu gesichert ist.

2. Amberger. Im Germanischen Museum zu Nürnberg existirt ein Fuggerisches Geschlechterbuch in Federzeichnungen unter dem Titel: Hernach volget das gehaim Eernbuch Mans Stammes vnd Namens des Eeerlichen vnd altloblichen Fuggerischn̄ geschlechts aufgericht Anno 1546. Diese Zeichnungen dürften von Amberger sein. Interessant sind die zwei Blatt mit den Umrahmungen (Grottesken), welche, geistreich und mit Humor durchgeführt, den Einfluss der römischen und toscanischen Schule zeigen. Die Bildnisse selber, zum Theil nach älteren Vorlagen, zum Theil Phantasiefiguren, zum Theil allerdings auch nach dem Leben gezeichnet, waren eine langweilige Aufgabe, und so wirkt das Ganze nicht sehr anmuthend.

Die Zeichnung im Dresdener Kupferstichcabinet, Geschichte vom ungerechten Richter (Haasler, p. 38), von Braun unter No. 404 reproducirt, ist nicht von Amberger.

Dagegen glaube ich, dass Mündler und Scheibler Recht haben, wenn sie die No. 192 der Münchener Pinakothek, Bildniss eines jungen Mannes, von 1529 dem Amberger zuschreiben. Die schlechte Erhaltung des Portraits, das im Hintergrund und auch im Gesicht Uebermalungen zeigt, verhinderte wohl die allgemeinere Zuschreibung an Meister Christoph.

In der Goldschmidecapelle der St. Annakirche zu Augsburg ist links gleich vom Eingang auf der Westwand der Rest eines durch später eingebaute Grabmäler zerstörten Frescogemäldes. Nur die Figur eines nackten, mit Lendenschurz bekleideten Knaben und ein kleines Fragment einer Frauenfigur sind noch sichtbar. Nsch dem ganzen Habitus des Knaben könnten wir hier vielleicht eine Arbeit von Amberger vor uns haben, jedoch ist das Figürchen für eine bestimmte Beurtheilung zu schlecht erhalten.

3. Wolf Huber. Franz Rieffel hat im XVIII. Band, p. 425 des Repertoriums den vielbesprochenen Christus am Kreuz von 1503, in Schleissheim, dem Lucas Cranach zugeschrieben. Seine Darlegungen darüber sind überzeugend. Mein Vorschlag W. Huber war blos eine Verlegenheitstaufe; ich hatte ausdrücklich die Unsicherheit der Bestimmung betont und um Nachprüfung gebeten. Analogien liegen ja vor; jedoch ist Huber's einzig beglaubigtes, 1521 entstandenes Gemälde von 1503 zu entfernt, um einen Schluss zu gestatten (Niemand würde ja auch an Cranach denken, wenn blos ein Gemälde desselben von 1521 nachgewiesen wäre), und nach Zeichnungen und Holzschnitten auf Gemälde zu schliessen, ist sehr bedenklich, wenn sich die letztern nicht als directe Studien oder Nachbildungen characterisiren. In der Hofbibliothek zu Wien befindet sich unter No. 2857 ein Skizzencodex mit Zeichnungen der Heiligen aus der Verwandtschaft des Kaisers Max I. Laschitzer spricht im Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerh. Kaiserhauses, 1887, p. 119 f., davon und theilt mit Recht die Zeichnungen zweien Künstlern zu, die übrigens in engem Zusammenhange gestanden haben müssen. Der bessere davon ist Wolf Huber, wie ein Vergleich mit den Wundern von Maria Zell belehrt; die Verwandtschaft dieser beiden Werke ist schlagend. *Wilh. Schmidt.*

Litteraturbericht.

Sculptur.

H. Grisar, Una scuola classica di marmorarii medioevali. Il tempio del Clitunno e la chiesa spoletina di S. Salvatore. Estratto dal Nuovo Bullettino di Archeologia Cristiana. Anno I No. 1—4. Roma, 1895. gr. 8. 37 S. mit Textillustrationen.

Im ersten Theile seiner vorliegenden Abhandlung stellt der gelehrte Verfasser, dem wir bisher schon eine Anzahl werthvoller Studien über altchristliche und mittelalterliche Kunstdenkmäler Roms verdanken, eine Reihe umbrischer Sculpturwerke decorativen Characters zusammen, die er — entgegen der seither geltenden Ansicht, dass sie den ersten altchristlichen Jahrhunderten, etwa bis zum sechsten angehörten — einer Bildhauerschule zuschreiben möchte, die gleichzeitig mit jener der römischen Cosmaten, aber im Character ihrer Arbeiten von demjenigen der ihrigen abweichend, im XII. Jahrhundert in Umbrien thätig gewesen sei. Sie habe nämlich vorzugsweise und mit grösstem Erfolge das pflanzliche Ornament cultivirt, indem sie lange vor der eigentlichen Renaissance in dieser Beziehung zum classisch-römischen Stil zurückgekehrt sei, ausserdem aber habe sie das Christusmonogramm der altchristlichen Kirche (das aufrechte Kreuz mit dem an dessen oberen Arm angesetzten P, das sogenannte monogrammatische Kreuz ⳨, sowie das Andreaskreuz mit in dasselbe eingefügtem P, das sogenannte Monogramma decussatum ☧) wieder in Anwendung genommen.

Die geschichtlichen Voraussetzungen für diese „umbrische Protorenaissance" — wie sie der Verfasser im Hinblick auf die um etwa ein Jahrhundert spätere toscanische Niccolò Pisano's bezeichnet — liegen seiner Ansicht nach in der Reform der Kirche durch Gregor VII., in deren Gefolge überall ein lebhafter Eifer, die alten Sacralbauten zu restauriren, und neue, prächtigere zu errichten, erwacht sei, und wodurch die seit Langem niedergegangene Baukunst und Bildnerei neuen Aufschwung empfangen habe. Die grosse Menge der Arbeitsaufträge, und die Eile, die bei ihrer Ausführung oft, besonders wo es sich um Wiederherstellung von in den Kriegsläufen jener Epoche zerstörten Gebäuden handelte, geboten war, hätte dabei in natürlichster Weise auf die Reproduction, die Nach-

ahmung von antiken Vorbildern, die den Künstlern in den römischen Bauten jener Landschaft unmittelbar vor Augen lagen, geführt.

Diese Voraussetzungen treffen namentlich bei dem hervorragendsten Werke der fraglichen Schule, den Marmoreinfassungen der Portale am Dom zu Spoleto ein. Nach der Belagerung und Einnahme der Stadt durch Kaiser Friedrich I. im Jahre 1155, die ihre Zerstörung zum grössten Theile zur Folge hatte, bei dem Wiederaufbau der Kathedrale entstanden, haben sie uns auch den Namen ihres Meisters bewahrt: an einem der Gewände des Mittelportales nennt er sich Gregorius Melioranzio, und von ihm benennt unser Verfasser die ganze Schule der in Frage stehenden Bildhauer als die „Schule des Meliorantius". Ihr schreibt er eine Reihe von Werken zu, die über die Städte des südlichen Umbriens verbreitet sind und in denen ihre Mitglieder mit einer Tüchtigkeit und technischen Sicherheit, der wir in den vorangehenden Jahrhunderten, die Zeit Constantin's mit eingeschlossen, niemals begegnen, antike Muster vorzugsweise in ihrem Ranken- und Blätterornament, das mehr an griechische Formen noch als an römische gemahnt, nachahmen, damit insbesondere Portallünetten und Gewände verzierend. Ausser den antiken Ueberresten ist der Verfasser geneigt, als Vorbilder dafür auch die Ornamentik der Miniaturen der Handschriften anzunehmen, wie er denn selbst im Arabeskenschmuck eines alten Lectionars der Kathedrale von Spoleto Aehnlichkeiten mit den Bildwerken der Schule aufgefunden hat. Diese blieb stets und vor Allem eine Ornamentistenschule. Mit dem 13. Jahrhundert findet sie ihren Ausgang, ohne Nachfolger zu hinterlassen. Schon früher hatte sie in Umbrien selbst die Concurrenz der römischen Marmorarii zu erleiden gehabt (Arbeiten an Vorhalle und Portal des Domes zu Civita Castellana 1210; Kreuzgang der Abtei von Sassovivo bei Foligno 1229). Die erwachende Gothik lenkte sodann die Decoration in ganz verschiedene Bahnen, so dass der Classicismus der Schule Meliorantio's wie ein Meteor vorüberrauschte.

Im weiteren Verlaufe seiner Studie giebt der Verfasser nun eine Uebersicht ihrer Werke, mit den Portalsculpturen von Spoleto beginnend, der Lünette aus einer Kirche ebendaselbst (wahrscheinlich S. Ponziano, jetzt im Pal. municipale eingemauert, Alinari No. 5151), und den Sculpturen an und um das Portal von S. Pietro (Alinari No. 5160—5163), ferner der Lünette des linken Seitenportals an S. Gregorio, die das monogrammatische Kreuz zeigt, während doch ihre Thierornamentik den hochmittelalterlichen Ursprung unzweifelhaft bezeugt, endlich mit dem Archivolt der linken Seitenthüre von S. Ansano fortfahrend, um sich dann den ähnlichen Arbeiten ausserhalb Spoleto's zuzuwenden, als da sind: die Portalumrahmungen von S. Maria Impensole zu Narni, die das Datum 1175 tragen; die von S. Domenico und am Seitenportal des Domes zu Narni, wo wir wieder dem Kreuzmonogramm begegnen, während jene des Hauptportals dort und am Dom zu Terni, einer früheren Periode angehörig (die erstere trägt das Datum 1123), dessen entbehren; diejenigen am Portal von S. Niccolò in San Gemini bei Narni, und an zwei Lünetten in S. Pietro zu Bovara bei Foligno, in-

schriftlich einem Atto zugehörig, wohl demselben Meister, der sich an der Südseite des Domes von Foligno unter dem Datum 1133 als ihr Erbauer nennt; die am Hauptportal des Domes von Foligno, bezeichnet 1201; diejenigen an den Portallünetten von S. Michele in Bevagna, bezeichnet mit den Künsternamen Rodulfus und Binellus uud vom Ende des 12. Jahrhunderts herrührend, wie das in Verbindung mit letzterem Namen an der Façade von S. Silvestro ebendort vorkommende Datum von 1190 und 1210 bezeugt; endlich das Hauptportal am Dom zu Assissi, wahrscheinlich von 1140 stammend, und manche Verwandtschaft mit der einzigen bezeichneten Arbeit Meliorantio's aufweisend, wie denn auch im Allgemeinen die Façaden der beiden Kathedralen von Spoleto und Assisi überraschende Aehnlichkeit bekunden, so dass die letztere dazu dienen kann, die ideelle Reconstruction der ersteren, die durch spätere Veränderungen und Anbauten gelitten hat, zu versuchen.

Der zweite Theil der Arbeit unseres Verfassers ist im Besonderen den Bildwerken am Tempel des Clitumnus (zwischen Spoleto und Foligno) und an der Façade der Kirche S. Salvatore (heute del Crocifisso) vor Spoleto gewidmet, die er gleichfalls für die Schule Meliorantio's in Anspruch nimmt. Beide Bauten wurden aus antiken Tempeln zu christlichen Gotteshäusern umgewandelt, wobei sie natürlich manche Umänderungen erfuhren, von denen jedoch sich weder litterarische noch inschriftliche Zeugnisse erhalten haben, so dass wir zu ihrer Aufklärung einzig auf die stilkritische Prüfung an den Denkmälern selbst angewiesen sind. Nun ergiebt der Vergleich der Füllungen der Giebel an der Vorder- und Rückseite, sowie auch im Innern der Apsis des Clitumnustempels, sowie eines ähnlichen Giebelornaments, das von einem der beiden, jetzt nicht mehr als solche bestehenden Oratorien antiken Ursprungs in dessen Nähe (S. Angelo und del Battesimo) herrührt und wovon der Verfasser eine photographische Aufnahme beibringt, die engste Analogie mit den Erzeugnissen der Schule Meliorantio's. Wenn die Manier einer Schule sich in den ornamentalen Formen, die sie gebraucht, erkennen lässt, so ist es diesmal der Fall; denn hier wie dort begegnen uns dieselben eleganten Arabeskenranken classischen Stils, in ihren Motiven dem Weinstock und dem Mohn entnommen, es begegnet uns das monogrammatische Kreuz, wie es in reicher Ornamentation aus demselben Blattkelche mit den Voluten der Arabeskenranken emporwächst. Dies Kreuz aber spricht nicht gegen den mittelalterlichen Ursprung der betreffenden Sculpturen, da es kein exclusives Merkzeichen altchristlicher Kunst ist. Fanden wir es doch an der unzweifelhaft mittelalterlichen Lünette von S. Gregorio zu Spoleto, und sieht man es doch wiederholt an römischen Mosaiken des 12. Jahrhunderts (S. Clemente, S. Francesca Romana). Dass aber die Rundung des P in allen den Kreuzmonogrammen, die an den Bildwerken des Clitumnustempels, an S. Salvatore, S. Gregorio u. s. w. vorkommen, so klein gebildet erscheint, dass sie unter der übrigen Decoration fast verschwindet, deutet darauf hin, dass ihre Schöpfer darin nur noch ein traditionelles Ornament sahen und erhöht die Berechtigung, diese Werke

einer Epoche zuzutheilen, in deren Bewusstsein das Verständniss für die altchristlichen Symbole nicht mehr fortlebte und diese nur noch eine äusserliche Bedeutung hatten.

Ein weiteres Argument von entscheidendem Gewichte für den mittelalterlichen Ursprung der Sculpturen am Clitumnustempel findet der Verfasser in den Inschriften seines Frieses. Ihre Palaeographie, dem antiken römischen Character nach scheinbar auf die ersten nachchristlichen Jahrhunderte weisend, hat doch die grösste Analogie mit den oben angeführten Inschriften Atto's zu Bovara und am Dom zu Foligno vom Jahre 1133, so dass wir auch in ihnen eine mittelalterliche Nachahmung classischer Vorbilder sehen müssen. Sodann entspricht das Kreuz zu Anfang und am Ende jeder der drei Inschriften am Clitumnustempel und die Kürzung des Sanctus am Anfang in $\overline{\text{SCS}}$, wie auch die dreifach wiederholte Anrufung: Sanctus Deus viel mehr dem Gebrauch und Geschmack späterer als der ersten christlichen Jahrhunderte. Im Allgemeinen scheint dem Verfasser an dem ganzen Bau, dessen Entstehung und Bestimmung unbekannt ist, viel weniger von dessen ursprünglicher Anlage vorhanden, als man bisher annahm, und Vieles auf eine gänzliche Restauration in später Epoche zu deuten. Doch möchte er in dieser Beziehung dem Urtheil eines Fachmannes nicht vorgreifen. Dagegen enthüllt das Innere auch für das Auge des nicht architectonisch gebildeten Archäologen durchweg die mittelalterliche Erneuerung. Die Apsis ist nicht ursprünglich antik; die kleine Marmoraedicula, in der man die Nische für die heidnische Gottheit des Tempels erkennen wollte, stimmt im Character ihrer Decoration mit dem der Giebelsculpturen, und mit diesem stimmt auch die ganze Verzierung der Apsisnische selbst und ihres Frontons überein. Ein unabweisbares Zeugniss für ihren mittelalterlichen Ursprung aber bietet das Gesims, das durch die Apsis läuft: da diese nicht antik ist, kann es auch jenes nicht sein; und da dessen Ornamentation der des Uebrigen völlig entspricht, so gehört eben das Ganze dem Mittelalter an. Und dahin weisen auch die wenigen malerischen Reste die von einem Brustbild des Erlösers an der Wölbung der Apsis übrig sind.

Was schliesslich den Sculpturschmuck der Portale und Fenster an der Façade von S. Salvatore vor Spoleto anlangt, über die gleichfalls alle sicheren Nachrichten fehlen, so stellt sich der Verfasser die Frage, ob ernste Motive bestehen, die ihn von den Arbeiten der umbrischen Marmorarii des 12. Jahrhunderts ausschlössen, um sie zu verneinen und im Gegentheil gewichtige Argumente zu Gunsten dieses seines Ursprungs vorzubringen. So findet sich in den Friesen der drei Portale das characteristische Ornament der Schule Meliorantio's mit dem Kreuzmonogramm in der Mitte, von trefflichster technischer Ausführung, wenn auch mit gewissen Härten in der Zeichnung und Geschmacksverwirrungen in der Composition behaftet, — von der missglückten Zusammenfügung der Thüren selbst aus antiken Bruchstücken ganz zu schweigen. An den drei Fenstern der Façadenoberwand begegnet dieselbe Mischung classischer

Formen mit mittelalterlicher Unbeholfenheit, der gleiche Versuch der Nachahmung der Antike (als ihre Vorbilder wären die Fenster am Gallienusbogen zu Verona zu bemerken), andererseits das Kreuzmonogramm mit der kleinen Oese des P, die Giebelkrönungen mit dem eigenthümlichen spindelförmigen Ornament der Schule, die strahlenförmige Anordnung des Frieses um den Bogen des Mittelfensters, der dem Archivolt an S. Ansano ähnelt, die Wirtel (fusarole), welche sich unter dem Fries des genannten Fensters hinziehen. Alles dies deutet somit auch bei diesem Monument auf eine Umwandlung des antiken Baues, der ursprünglich an seiner Stelle bestand, durch die Meister der Schule Meliorantio's, denen wir also nicht blos den reichen und originellen Schmuck beider Bauwerke, des Clitumnustempels und S. Salvatore's, sondern zu gutem Theile auch ihre Reconstruction und auf alle Fälle ihre Erhaltung zu verdanken hätten. *C. v. F.*

Diego Sant' Ambrogio, L'altare di Carpiano. Le annotazioni del Libro Mastro delle spese della Certosa di Pavia e i caratteri stilistici delle sculture. Milano, 1895, gr. 8⁰, 31 S. mit einer Lichtdrucktafel (Separatabdruck aus: „Il Politecnico“ Juni-Sept. 1895).

In Band XVII, S. 249 des Repertoriums hatten wir kurz der Wiederauffindung des ursprünglichen Hochaltars der Certosa von Pavia durch den Verfasser in der Dorfkirche zu Carpiano bei Melegnano Erwähnung gethan. Seither hatte Sant' Ambrogio seine Entdeckung, vereint mit einigen anderen Funden, in einer eigenen Publication ausführlich illustrirt und beschrieben (GRA. CAR. Carpiano, Vigano-Certosino, Selvanesco. Milano, Calzolari e Ferrario 1894. Mit 12 Lichtdrucktafeln). Den Einwendungen nun, die gegen die Identification des Altars von Carpiano mit dem alten Hochaltar der Certosa namentlich von Luca Beltrami erhoben wurden, tritt nun der Verfasser in der vorliegenden Schrift entgegen, indem er in ihrem ersten Theile die Deutung eines Eintrags im Hauptrechnungsbuche der Certosa (das vor einigen Jahren aus dem Nachlass Morbio für das mailänder Staatsarchiv erworben wurde) eben auf die Sculpturen des Hochaltars derselben rechtfertigt, im zweiten Theil aber durch den Vergleich der Reliefs am Altar zu Carpiano mit den beglaubigten Arbeiten Giovanni's da Campione ihn als Meister des angeführten Werkes und dieses selbst als den von ihm für die Certosa gearbeiteten Hochaltar zu erweisen übernimmt.

Der eben erwähnte Eintrag, vom 31. Dec. 1396 datirt, verzeichnet die Summe von 3 Lire 12 Soldi, die dem „Johanni da Campiliono dicto Botio“ für „lapides tres marmoris laboratos et squadratos“ gezahlt wurden, welche er für die Bauhütte in Torre de Mangano (der in der Nähe der Certosa gelegenen ursprünglichen Niederlassung der Karthäuser, wo sich die Werkplätze für den Neubau befunden zu haben scheinen) geliefert, und die von dem Administrator der Bauarbeiten an der Certosa dem Prior derselben übergeben wurden „pro ponendo altaribus pro celebranda supra missam“. Es ist hier nur von drei Marmortafeln die Rede, und in der

That lassen sich, wie wir weiter unten sehen werden, von den 7 Tafeln, aus denen der Altartisch von Carpiano zusammengefügt ist, und die Scenen des Marienlebens nach den apocryphen Evangelien schildern, nur die drei der jetzigen Rückwand mit der Darstellung im Tempel, der Trauung und dem Tode der Jungfrau dem genannten Meister mit Recht zutheilen, während die übrigen einer schwächeren Hand angehören (s. weiter unten). Die scheinbar geringe Summe (3 Lire 12 soldi, etwa dem zehnfachen des heutigen Geldwerthes entsprechend) erklärt sich nach der Ansicht Sant' Ambrogio's dadurch, dass sie nicht als Entlohnung für die Arbeit selbst, sondern nur als solche für ihre Versetzung von Torre del Mangano in die Certosa und ihre Aufstellung daselbst zu betrachten sei, — eine Auslegung, die nach dem wenig präcisen Wortlaut des Rechnungseintrags wohl möglich erscheint. Dem Einwand, dass die Frist zwischen dem Beginn des Baues der Certosa durch feierliche Grundsteinlegung des Herzogs Giangaleazzo am 27. August 1396 und der Ablieferung der Altarplatten am 21. December desselben Jahres für eine so bedeutende Arbeit viel zu kurz sei, begegnet unser Verfasser mit dem berechtigten Hinweis, dass die Mönche, noch bevor der Herzog 1393 und 1396 seine grossen Schenkungen für den Neubau machte, schon an denselben dachten und ihn vorbereiteten, also auch den Auftrag für den Hochaltar der neuen Kirche schon vor der Grundsteinlegung gegeben haben konnten. In der That bezeugt ein anderer Eintrag vom 28. September 1396 in dem Hauptrechnungsbuch, dass die übrigen 4 Tafeln (die heute die Vorder- und die beiden Seitenflächen des Altars zu Carpiano bilden) schon bei Gelegenheit jener Feier vom 27. August an Ort und Stelle vorhanden waren. Er besagt, dass „Dominico Bossio de Campitone pro solutione lapidum quatuor marmoris per eum datorum et laboratorum . . . . qui posite fuerunt in opera in primo fundamento incepto solenniter . . . . di 27 Augusti“ 6 Lire 8 Soldi bezahlt erhielt. Vergleichen wir aber die 7 Tafeln des Altars von Carpiano unter einander, so zeigt sich unzweifelhaft, dass sie zwei verschiedenen Händen, und dass die vier Vorder- und Seitentheile einem Meister angehören, der im Gegensatz zu dem ersten Hauche des Individualismus der Renaissance, der bei Giovanni da Campione sich schon deutlich ankündigt, noch ganz in der Tradition der Schule der Campionesen steckt. Unser Vermerk enthüllt ihn uns als den bisher unbekannten Domenico da Campilione, und giebt ihm den gleichen Beinamen Bossi, wie seinem berühmten Landsmann Giovanni. Die ursprüngliche Zusammengehörigkeit aller 7 Tafeln aber ergiebt sich unzweifelhaft aus ihren zu einander passenden Dimensionen und der Folge der darauf sculpirten Scenen, die einander zu einem Ganzen vervollständigen. Und dass der damit geschmückte, von allen vier Seiten freistehende Altar nicht wohl für ein kleines Kirchlein, wie es das provisorische Gotteshaus zu Torre del Mangano sein musste, sondern viel eher für die Vierung des grossartigen Neubaues (denn unter ihrer Kuppel war der Hochaltar unter einem auf vier Säulen ruhenden Tabernakel angeordnet) bestimmt war, erscheint von vornherein plausibel. Noch ein Umstand kommt

indess hinzu, um die Wahrscheinlichkeit, die drei am 31. December 1396 von Giov. da Campiano gelieferten Relieftafeln seien mit denjenigen identisch, die, heute die Rückseite des Altars von Carpiano bildend, ursprünglich zur Vervollständigung der vier anderen, von Domenico Bossio für die feierliche Consecration des Hochaltars der Certosa am 27. August 1396 gemeisselten gedient hatten, zu erhöhen: auch die drei Tafeln Giovanni's da Campione wurden nicht einfach an die Stelle ihrer Bestimmung versetzt, sondern vorerst von den Brüdern der Certosa nach Pavia spedirt, damit sie dort in Gegenwart des Herzogs Giangaleazzo geweiht und dann erst zur Ergänzung der anderen vier am Hochaltar der Certosa verwendet würden. Denn nur so erklärt sich ein Eintrag von Ende December 1396 in dem oft citirten Rechnungsbuch, dem zu Folge zwei Soldi (ungefähr zehn Lire jetzigen Geldwerthes) ausgelegt wurden „pro portandis lapidibus III marmoris a domo suprascriptorum fratrum in castro Papiae pro facendis ipsos consecrari“.

Der Verfasser verhehlt es sich übrigens nicht, dass die von ihm zu Gunsten der Identification des heutigen Altars von Carpiano mit dem ehemaligen Hochaltar der Certosa unternommene Interpretation der auf den letzteren bezüglichen urkundlichen Zeugnisse der Schwierigkeiten nicht ermangle, und dass seine Deductionen zu Zweifeln Anlass geben können. Immerhin glaubt er — und darin geben wir ihm vollkommen Recht —, dass sie die scheinbaren Widersprüche am ehesten auszugleichen und das Dunkel, das über deren Deutung schwebt, aufzuhellen geeignet sein möchte.

Im zweiten Theil seiner Studie stellt sich Sant' Ambrogio vor Allem die Frage, ob der „Johannes da Campiliono dictus Botius“ des Documentes vom 31. December 1396 ein und dieselbe Persönlichkeit sei, mit dem Künstler, der sich 1340 am Baptisterium von Bergamo einfach als Johannes, 1351 am Nordportal von S. Maria Maggiore ebendort als Magister Johannis de Campileono, 1353 und 1360 an der Reiterstatue des hl. Alexander, sowie am Südportal der gleichen Kirche als Magister Johannes filius Magistri Ugi de Campilio bezeichnet hat (s. G. A. Meyer, Lombardische Denkmäler des XIV. Jahrhunderts. Stuttgart 1893). Die lange Lebensdauer von 70—80 Jahren, die aus den beiden am weitesten auseinanderliegenden Daten seiner bezeichneten Arbeiten für den Künstler resultiren würde, wäre an und für sich noch kein Hinderniss der in Rede stehenden Identification. Sodann ergiebt aber der stylkritische Vergleich der drei Reliefs an der Rückwand des Altars von Carpiano einerseits mit den oben aufgezählten bezeichneten Arbeiten Giov.'s da Campione, andererseits mit den Werken der übrigen früheren und späteren Campionesen, dass jene alle Kennzeichen der Art Giovanni's an sich tragen und nicht wohl irgend einem der anderen bekannten Meister der Schule zugeschrieben werden können. Ihr Stilcharacter also ist es, der von vornherein seinen Namen mit ihnen in Zusammenhang bringt, ganz abgesehen von dem Zeugniss, das die Urkunde vom 31. December 1396 dafür bietet. Dies wird von Sant' Ambrogio in einer sorgfältigen Analyse der drei carpianer Reliefs und

durch ihren Vergleich mit Giovanni's sonstigen Werken überzeugend dargethan, und zum Schlusse auch den fünf Reliefs Domenico Bossi's noch eine eingehende Betrachtung gewidmet, woraus hervorgeht, dass ihr Meister wohl in der Technik der Ausführung über Giovanni stand, was aber die Composition, individuelle Empfindung und realistische Beobachtung betrifft, von ihm weit übertroffen wird.

Mit dem auch vom Verfasser ausgesprochenen Wunsche, es möge die competente Kritik die Ergebnisse seiner Ausführungen prüfen, und über ihre Richtigkeit entscheiden, schliessen wir die Besprechung seiner anregenden Studie, die auf alle Fälle das Verdienst hat, das Für und Wider der Frage klar auseinandergesetzt zu haben. *C. v. F.*

Marchal, Edmond, le Chevalier, La sculpture et les chefs-d'œuvre de l'orfèvrerie belges. Avec une chromolithographie, dix phototypes et une figure sur bois. Bruxelles, F. Hayez, Imprimeur de l'académie, 1895. S. 806. gr. 8⁰.

Das vorliegende Werk hat sich die schwierige, aber gewiss dankbare Aufgabe gestellt, eine Gesammtgeschichte der Sculptur und der Goldschmiedekunst in Belgien von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart zu geben. Dankbar ist dieses Thema, weil Belgien, oder genauer gefasst, nach der Definition des Verfassers: die alten Niederlande und das Fürstenthum Lüttich —, Jahrhunderte hindurch eine Kunstentwickelung besessen haben, die der italienischen ebenbürtig an die Seite zu setzen ist und die ausserdem zeitweilig vom grössten Einflusse auf alle anderen westeuropäischen Staaten gewesen ist. Vlämische Künstler sind schon im Mittelalter in alle Welt hinausgezogen und haben die hohe Kunstfertigkeit, die sich in dem reichen Gebiete zwischen Mosel, Rhein, Maas und Schelde schon von den Zeiten der Römerherrschaft her erhalten hatte, im Auslande zu Ansehen und Geltung gebracht, und so ist es auch die folgenden Jahrhunderte geblieben. Und im Lande selbst ist ein Reichthum von Kunstschätzen aus allen Jahrhunderten erhalten geblieben, wie er z. B. in unserem ausgeplünderten Vaterlande nur an wenigen Orten noch zu treffen ist. Reizvoll genug war also das Thema, und ausserdem nicht allzu schwer, da eine Fülle von Vorarbeiten, zum Theil sehr eingehender Art, für die verschiedenen Zeiträume und für die beiden in diesem Werke behandelten Kunstzweige vorlag. (Dehaisnes, Labarte, de la Grange und Cloquet, Jules Helbig, Weale, Laborde, Reusens, Courajod, de Linas etc. etc.). Die Schwierigkeit lag wohl eher darin, das massenhafte Material gleichmässig für die verschiedenen Zeiträume zu verarbeiten und dann den Gang der künstlerischen Entwickelung unter Beiseitelassung alles Nebensächlichen scharf herauszuarbeiten.

Der Verfasser theilt das weite Feld seiner Arbeit in drei Hauptabschnitte ein: 1. „Temps anciens“ (Die gallische Kunst unter römischer und fränkischer Herrschaft, 11 Seiten), 2. „Moyen âge“, und zwar a) byzantinische, b) romanische, c) gothische Epoche, jede wieder mit einer

Reihe Unterabtheilungen (zusammen 260 Seiten), 3. „Temps modernes“, a) Renaissance (194 S.), b) Rubens und sein Einfluss (103 S.), c) die classische Epoche (187 S.), d) die Gegenwart (60 S.). Dazu kommen noch 60 Seiten Register.

Schon die einfachen Zahlen lassen erkennen, dass es sich hier nicht um eine knapp gefasste Uebersicht über die künstlerische Entwickelung Belgien's auf dem Gebiete der Sculptur und Goldschmiedekunst handelt, sondern um ein weitläufiges Sammelwerk, dessen Herstellung auf alle Fälle grossen Fleiss und lange Ausdauer erforderte.

Vielleicht lag es gerade an der allzu weiten Ausdehnung der Arbeit, dass der Character des Werkes nicht einheitlich geworden ist. Für die älteren Epochen stützt sich der Verfasser mit gutem Rechte auf die eingehenden Arbeiten seiner Vorgänger, namentlich Dehaisnes' und Labarte's, verarbeitet dieselben aber doch auch wieder nicht so, dass ein Zurückgehen auf jene dem wissenschaftlichen Leser dadurch erspart bliebe; für die spätere Zeit aber, wo er mit eigenen kritischen, zum Theil sehr speciellen Untersuchungen einsetzt, kann er sich, wohl aus Rücksicht auf den universellen, halb populären Character des Buches, wiederum nicht entschliessen, die mit behaglicher Breite ausgesponnenen, allgemeinen Schilderungen über Bord zu werfen, um das Neue seiner Ergebnisse klarer hervortreten zu lassen. Der Forscher und der excerpirende Compilator liegen hier durchweg mit einander in Fehde.

Auch in anderer Beziehung ist der Eindruck kein geschlossener. Der Verfasser sucht nicht die einzelnen Kunstepochen scharf zu characterisiren, er geht nicht von den Meisterwerken aus und gliedert die secundären Erscheinungen organisch zu einem abgeschlossenen Gesammtbilde um diese herum, sondern er reiht mit emsigem Bemühen und weit reichender Belesenheit Notiz an Notiz. Characteristisch hierfür ist z. B. der Abschnitt über die romanische Epoche. Die Niederlande haben ja bekanntlich in dieser Zeit auf dem Gebiete der kirchlichen Kleinkunst ganz hervorragend Schönes und Bedeutendes geleistet und vieles davon bis auf die Gegenwart aufbewahrt. Die Ausstellungen kirchlicher Alterthümer zu Mecheln (1864), Lüttich (1881) und Brüssel (1880 und 1888) gaben davon ja glänzendes Zeugniss und lenkten den Forschungseifer verschiedener hervorragender Gelehrten mit erneuter Lebhaftigkeit auf dieses seither eifrig bearbeitete Gebiet. Marchal glaubt, wie er selbst S. 124 erklärt, diese auf den vier Ausstellungen bekannt gewordenen Denkmäler, die doch gerade die Musterstücke aus jeder einzelnen Kunstrichtung waren, gänzlich bei Seite lassen zu müssen und giebt statt dessen eine Fülle einzelner Nachrichten über Stiftungen aus dieser Zeit, über vorhandene und zerstörte Ausstattungsstücke in Kirchen, Inventarverzeichnisse und Einzelbeschreibungen. Man glaubt also, dass es ihm in erster Linie um ein Quellenwerk für die belgische Bildhauer- und Goldschmiedekunst zu thun sei, und diese Vermuthung wird verstärkt durch das lange Künstlerverzeichniss am Schlusse, das beinahe 2000 Namen belgischer Künstler von den ältesten Zeiten bis auf die

Gegenwart enthält. Aber dem widersprechen wieder die ebenso langen allgemeinen Abschnitte, in denen uns z. B. der Bestand an antiken Statuen in Rom und in Byzanz in den verschiedenen Jahrhunderten, oder aber der Aufschwung der niederländischen Poesie in der zweiten Hälfte des Mittelalters oder die Verschleppung byzantinischer Kunstwerke nach dem Abendlande und Aehnliches mit epischer Breite geschildert werden. Andererseits sind die allermeisten Notizen, namentlich auch die sehr dankenswerthen Mittheilungen über die in den verschiedenen Kunstepochen im Auslande thätigen niederländischen Künstler, in der Form, in der M. sie giebt, für die weitere Forschung nur von secundärem Werthe, da fast durchweg die Angabe der Quellen bezw. der kritischen Literatur darüber fehlt. Ueberhaupt wird eine Zusammenstellung der wichtigeren Litteratur auch nur für die Hauptepochen und -Künstler schmerzlich vermisst.

Dem gut gedruckten und geschmackvoll ausgestatteten Werke sind 12 Abbildungen auf Tafeln beigegeben, von denen das interessante Relief der „Madonna des Rupert von Deutz“ zu Lüttich, der Taufbrunnen des Lambert Patras in St. Bartholomäus ebenda, und der grosse Kamin Blondeel's im Justizpalast zu Brügge besonders erwähnt seien.

P. Weber.

Malerei.

Adolfo Venturi. Tesori d'arte inediti di Roma. In Roma presso Domenico Anderson, Fotografo, Editore M. DCCC. XCVI.

Kaum ist ein Jahr vergangen, seitdem im ersten Bande von Venturi's „National-Galerien Italiens“ ein officieller Bericht über die „Gallerie fidecommissarie Romane“ veröffentlicht wurde und schon liegt von derselben Hand redigirt ein neues Prachtwerk vor, welches die ersten authentischen Nachrichten über den heutigen Bestand der Kunstschätze in den Privatgalerien Roms bereichert und ergänzt. Die vornehm ausgestattete Publication Venturi's, mit welcher sich der römische Photograph Domenico Anderson auf's Beste als Verleger einführt, umfasst nicht nur einen Theil der verborgenen Schätze aus den grossen römischen Galerien Colonna, Pallavicini, Rospigliosi, Torlonia, auch unbekannte Perlen kleinerer Sammlungen, vor Allem des Principe Chigi, des Barone Baracco, der Contessa Santa Fiora, des Cav. Paolo Fabrizi werden hier zum ersten Mal dem Studium erschlossen. Dazu gesellen sich zwei bis dahin wenig bekannte Gemälde aus einem der päpstlichen Vorzimmer im Vatican und eine Auswahl von acht Aufnahmen der Wand- und Deckenfresken des Appartamento Borgia, die man bis heute nur aus Pistolesi's keineswegs stilgetreuen Stichen kannte. Man sieht, eine Fülle unschätzbaren Materials ist hier der Forschung dargeboten, das um so grösseren Werth erhält, als sich Venturi in seinem begleitenden Text keineswegs auf eine blosse Beschreibung der einzelnen Bilder beschränkt, sondern mit erfahrener Hand um jedes Gemälde den historischen Rahmen fügt und die unendlich reichen

Beziehungen klarlegt, die ein Kunstwerk mit seinem Schöpfer, mit anderen Kunstwerken, mit den Documenten und mit der Zeit endlich, aus welcher es emporwuchs, verbindet.

Die Reihe von vierzig prächtigen Kohlendruckphotographien, welche mit dem Text zusammen in einen mächtigen, nicht gerade leicht zu handhabenden Folioband vereinigt wurden, beginnt mit drei Tafelbildern Botticelli's, von denen selbst Morelli nur das Madonnenbild der Galerie Chigi bekannt geworden ist. Dies köstliche Frühwerk des Meisters ist formell und inhaltlich gleich interessant. Folgt Botticelli im Madonnentypus noch der Auffassung seines Lehrers Filippo Lippi, so hat er sich in der Bildung des jugendfrischen Engelsknaben rückhaltlos dem Einfluss Verrocchio's hingegeben. Nur in der Wahl des Motivs folgt er schon jetzt ganz der eigenen Inspiration, wenn er das Christkind Wein und Aehren segnen lässt, die ihm von Engelshänden in einer Schüssel dargeboten werden; eine tiefsinnige Anspielung auf die Eucharistie und damit auf das künftige Leiden Christi, wie sie uns in späteren Madonnen, der thronenden Jungfrau in der Florentiner Academie, dem Bildchen im Museo Poldi-Pezzoli in Mailand u. a. O. wiederholt begegnet. Auch die beiden bis dahin unbekannten Gemälde des Fürsten Pallavicini sind in mannigfacher Hinsicht für den Bildungsgang und die Eigenart Botticelli's von Bedeutung. Während Venturi eine Madonna mit dem Kinde und dem anbetenden Giovannino als Original des längst bezweifelten Rundbildes in der National Gallery in London erkannte und dasselbe wegen der trüben Farbenstimmung der düsteren Auffassungsweise in die letzte von Savonarola beeinflusste Lebenszeit des Meisters setzt, bringt er die „Derelitta“ derselben Sammlung mit der Verleumdung des Apelles in den Uffizien in Zusammenhang. Ohne Zweifel ist dies leider nicht ganz unversehrte Bild, welches in Originalgrösse wiedergegeben wurde, das Glanzstück der ganzen Publication und in der That ein laut redendes Zeugniss der tief poetischen Veranlagung des Florentiner Meisters: Das Haupt mit den lang herabfallenden strähnenartigen Haaren in beiden Händen verborgen, barfuss, nur mit einem zerrissenen Hemde bekleidet, kauert auf der Steinbank vor dem geschlossenen Thor eines Frührenaissancepalastes ein unseliges Weib. Um sie her auf dem Steinboden liegen ihre Gewänder zerstreut, die sie zu sammeln nicht mehr die Kraft und den Willen besass. Schon beginnt es zu tagen, aber Niemand naht sich, ihren Jammer zu trösten. Wir meinen zu sehen, wie der geschändete Leib vor Scham und Kälte zittert, wir meinen das krampfhafte Schluchzen zu hören, das sich ihrer Brust entringt. Venturi will die Frau des Leviten (Buch der Richter Cap. 19) in dieser Gestalt erkennen, und mag der Name das Richtige treffen oder nicht, die Deutung des Bildes ist damit gegeben. Wir sehen hier einen erschütternden Act der grossen menschlichen Tragödie mit jener erbarmungslosen Wahrhaftigkeit, jenem tiefen, psychologischen Verständniss, jener erhabenen Einfalt im Bilde dargestellt, wie ihn Shakespeare allein in Worte zu fassen vermochte.

Die h. Magdalene des Pier di Cosimo, mit einem Madonnenbildchen

Rondinelli's, die einzigen Renaissancedenkmäler in der berühmten Antikensammlung der Barone-Baracco, setzt die Florentiner Schule würdig fort. Venturi bezeichnet dies Bild als das Portrait einer vornehmen Florentinerin und lässt es unter dem Einfluss Lionardo's entstanden sein; Morelli, der in der „Maddalena" zuerst die Hand des Pier di Cosimo erkannte, fühlte sich an Filippino Lippi erinnert. Jedenfalls gehört das Bild des seltsamen Meisters, dem die neuere Forschung mit Recht besondere Aufmerksamkeit zugewandt hat, einer späteren Kunstperiode an, wo er sich schon völlig vom Einfluss Cosimo Roselli's befreit hatte, der sich in den Frauenköpfen der sixtinischen Capelle noch deutlich offenbart. — Mit Agnolo Bronzino's Portrait des Francesco de' Medici im Palazzo Rospigliosi von ziemlich nichtssagendem Ausdruck, das seinen Platz nur mühsam in der Nähe Botticelli's und Piero's behauptet, schliesst die Schule von Toscana ab, und der gelehrte Verfasser führt uns nun auf ein ihm besonders vertrautes Gebiet hinüber, die Kunst Ferrara's, welche durch acht Gemälde von Cosmè Tura bis auf Garofalo in ihren Hauptphasen vertreten ist.

Allerdings sind uns die Werke Cosmè Tura's in Rom, der rechte Flügel des Roverella-Altars, aus St. Giorgio bei Ferrara stammend, jetzt im Palazzo Colonna, die beiden Rundbilder, die Anbetung der drei Könige und die Beschneidung Christi aus den Sammlungen Santa Fiora und Passeri nicht mehr unbekannt. Venturi selber entdeckte dieselben schon vor mehr als zwei Jahren und hatte sie bereits im VII. Bande des Arch. stor. dell' Arte im Zusammenhang mit dem Mittelbild des Altarwerkes von S. Giorgio, eine thronende Madonna, heute in der Londoner Nationalgalerie, und einem dritten Rundbild, die Flucht nach Aegypten, bei R. Benson in London besprochen und herausgegeben. Ebendort wurde auch schon die jetzt gleichfalls in Kohlendruck reproducirte h. Familie des Ortolano in der Sammlung Pallavicini abgebildet, während das herrliche Antoniusbild mit der wichtigen Datirung v. J. 1523 bis dahin nur dem Namen nach bekannt war. Venturi, dem wir die Feststellung des Kunstcharakters Ortolano's und seine Scheidung von dem mit ihm bis dahin identificirten Garofalo verdanken, hat schon früher nicht weniger als 14 Gemälde diesem Ferraresen mit Bestimmtheit zugeschrieben. Die Besprechung seiner Werke in Rom giebt dem grossen Kenner der Kunst Ferrara's im Cinquecento Gelegenheit, die mannigfachen Einflüsse von Lorenzo Costa bis auf Raffael, welche auf Ortolano wirkten, klarzulegen. Wie sich dieser Künstler für den h. Demetrius des Sebastianbildes in der Londoner National-Galerie an dem Paulus in Raffael's h. Caecilia inspirirte, so hat ihm Raffael auch für seine verzückt dem Chor der Engel lauschende h. Caecilia im Antoniusbilde in Rom die Anregung gegeben.

Ein Hauptwerk aus der reifsten Zeit des Meisters, an Farbenpracht und plastischer Modellirung der h. Familie im Capitolinischen Museum und der Anbetung der Könige bei Ludwig Mond in London vergleichbar, ist Dosso Dossi's Darstellung der hh. Johannes und Bartholomeus, einst die Zierde der Cathedrale von Ferrara, heute im Palazzo Chigi. Venturi

publicirt diese wunderbar tief beseelte Schöpfung des grössten Schülers des Lorenzo Costa mit zwei anderen Perlen der Ferraresischen Schule in der Sammlung Chigi, einem bezeichneten Jugendwerk des Ludovico Mazzolini und einer Himmelfahrt Christi des Benvenuto Tisi. Der Verfasser zollt mit Recht diesem Hauptwerk Garofalo's, das im Beginn des XVII. Jahrhunderts aus der Kirche S. Maria del Vado von Ferrara nach Rom entführt wurde, ungetheilte Bewunderung. Allerdings sehen wir auch hier wieder, wie nachhaltig Raffael die Ferraresen beeinflusst hat, dessen Verklärung Christi im Vatican dem Garofalo für seine mächtig wirkende Composition vorgeschwebt haben muss.

Ein köstliches Bildchen Correggio's, die Vermählung der h. Catharina des Cav. Paolo Fabrizi, welchem Venturi vor zwei ähnlichen Compositionen im Nationalmuseum in Neapel und in berliner Privatbesitz den Vorzug ertheilt, erscheint wie eine anmuthige Episode zwischen der charaktervollen Schule von Ferrara und den glänzenden, meist decorativen Malereien Pintoricchio's im Palazzo Colonna und im Appartamento Borgia im Vatican, denen der Verfasser in seiner Publication mehr als ein Viertel des ganzen Raumes zugestanden hat.

Die Erinnerung der von Vasari zweimal erwähnten Frescen Perugino's und Pintoricchio's im Palast bei den SS. Apostoli, welche Giuliano della Rovere — nicht Giuliano de' Medici, wie Venturi versehentlich schreibt — dort am Ausgang des Quattrocento ausführen liess, wurde durch die Malereien der Secentisten verdunkelt und ging Jahrhunderte lang völlig verloren. Jacob Burckhardt erinnerte in seinem Cicerone zum ersten Mal wieder an die Thätigkeit der umbrischen Meister im heutigen Palazzo Colonna und Schmarsow gedenkt ihrer gleichfalls in seinem „Pintoricchio in Rom“. Aber weder der Eine noch der Andere scheint die Möglichkeit gehabt zu haben, sich persönlich zu überzeugen, was in dem schwer zugänglichen Palat von diesen Arbeiten noch vorhanden war. Venturi hatte zuerst wieder Gelegenheit, die Fresken im Palazzo Colonna zu untersuchen; er veröffentlicht das Gefundene in zwölf ausgezeichneten Detailaufnahmen und schreibt die ganze Reihe dieser Zwickel- und Lunetten-Malereien dem Pintoricchio zu. Allerdings haben diese zum Theil in Chiaroscuro, zum Teil auf mosaicirtem Goldgrunde ausgeführten Frescen, wo zwischen reichen Stuckornamenten heidnische und christliche Scenen, Judith und Virginia, David und Muzius Scaevola in bunter Reihe wechseln, nur ornamentalen Werth, aber für das Capitel „Die Decoration des Quattrocento“, in welchem Pintoricchio ohne Zweifel der erste Rang gebührt, sind sie eine bis heute noch unbekannte und unerschöpfte Quelle.

Weit wichtiger noch für das Studium der Frührenaissance-Decoration und für die Stellung Pintoricchio's in der Kunstgeschichte sind die Fresken des Appartamento Borgia, von welchem Venturi's Werk eine glänzende Auswahl in acht Abbildungen — darunter vier Folioblätter — enthält. Wer sich mit einem eindrucksvollen Gesammtbild des Besten von Dem, was Pintoricchio im Vatican geleistet hat, zufrieden stellt, für den reicht diese

Publication vollkommen aus; wer tiefer in die Sache eindringen will, wird alle Aufnahmen Anderson's nöthig haben, oder zu der Prachtpublication greifen, welche man im Vatican über das Appartamento Borgia zu veröffentlichen im Begriff ist. So wäre dem Fachmann eine andere Wahl aus den Tesori d'arte inediti, deren Rom ja noch so viele verschliesst, willkommen gewesen, und in der That hat auch Venturi das Appartamento Borgia erst in seinen Plan mit aufgenommen, nachdem der Principe Barberini die Erlaubniss, einige der kostbaren Gemälde aus seinen Privatgemächern zu reproduciren, zurückgezogen hatte. Gegen den werthvollen und ausführlichen Text des Verfassers über das Appartamento Borgia wären nur hier und dort einige Einwendungen zu machen. Man wird zunächst, wie das auch Schmarsow gethan, gegen Venturi's Annahme an der Jahreszahl 1494 an der Decke der Sala del Credo in der Torre Borgia als Zeitpunkt der Vollendung aller Malereien festhalten müssen; nahm doch schon im April 1493 Alexander VI. die Fusswaschung im Zimmer des Marienlebens vor und Karl VIII. von Frankreich hat schon im Januar 1495 das ganze Appartamento Borgia bewohnt. In der Disputation der h. Catharina im Saal der Heiligenleben lassen sich die fremdartigen Gestalten „aus dem Gefolge Djem's", wie Venturi schreibt, genauer bestimmen. Djem selber dürfen wir mit Sicherheit in dem finster blickenden Türken rechts vom Königsthron erkennen; er war nach dem Urtheil der Zeitgenossen das Ebenbild seines gewaltigen Vaters, dessen Bildniss uns in vielen Münzen und Medaillen erhalten ist. Der vornehme Albanese links im Vordergrund ist der von Burchard in seinem Ceremonienbuch so oft erwähnte Despot. Nicht die h. Catharina endlich, wie Venturi schreibt, trägt nach Vasari die Züge der Giulia Farnese, sondern die Madonna in dem Rundbild über der Eingangsthür desselben Zimmers. Ist die Glaubwürdigkeit dieser Erzählung in neuerer Zeit mit Recht in Frage gestellt worden, so dürfen wir dagegen mit fast untrüglicher Gewissheit die Züge der Lucretia Borgia in der h. Catharina erkennen. (Vgl. Allgem. Ztg., Beilage, 1896, Nr. 73—75.)

Dass nicht Perugino, wie Schmarsow wollte, die Rettorica, Musica u. A. im Saal der sieben freien Künste gemalt hat, nimmt mit vollem recht auch Venturi an; er denkt an Gerino da Pistoja, den Vasari als Genossen Pintoricchio's erwähnt. Mag dieser Künstler immerhin im Appartamento Borgia gearbeitet haben, für die Klarlegung der Autorfrage im Saal der freien Künste musste die schon von Salvatore Volpini und Yriarte gegebene Inschrift „pentorichio" links an der obersten Thronstufe der Rettorica Berücksichtigung finden. Dieser im Character der Zeit geschriebene Künstlername, von dessen Echtheit ich mich aus nächster Nähe überzeugen konnte, verdient um so grössere Beachtung, als die Schreibweise „pentoriccio" auch in den Contracten vorkommt, welche der umbrische Künstler am 27. Juni 1503 und am 30. October 1505 mit Arcangelo Toti und Gregorio Antoni abschloss und welche auf die heute in der vaticanischen Pinakothek bewahrte Krönung Mariae Bezug haben. (Arch. stor. dell' Arte III, p. 465.)

Das köstliche Altarbildchen Perugino's vom Jahre 1491 in der schwer zugänglichen Villa Albani schliesst die Umbrische Schule ab. Venturi preist dies wohlerhaltene Gemälde als eine der anmuthigsten Aeusserungen der Kunst Perugino's und vergleicht es dem herrlichen Triptychon in der National Gallery in London. Wie Crowe und Cavalcaselle, so will auch der Verfasser der Tesori d'arte inediti nur die Hand des Meisters in dem Bilde der Villa Albani erkennen. Werden wir nicht wenigstens die dunkelgrüne Landschaft der kleinen Kreuzigung, welche die heiteren, durchsichtigen Farben Perugino's vermissen lässt, der Arbeit eines Schülers zuerkennen müssen?

Den Schluss der inhaltsvollen Publication bilden einzelne Werke verschiedener Meister und Schulen, die alle mit einander dem Romfahrer nicht ohne Weiteres zugänglich sind und von Venturi nicht nur aufs Sorgfältigste ausgewählt, sondern auch aufs Trefflichste illustrirt worden sind. Aus der Mailändischen Schule folgt das anmuthige Kinderportrait des Bernardino de' Conti v. J. 1496, Francesco Sforza, der Sohn Gian. Galeazzo's (Vatican); aus der Schule Siena's ein Cassettenbild Soddoma's (Palazzo Chigi), das Frizzoni zum erstenmal richtig als Verfolgungen der Rhea Silvia durch Amulius deutete und Venturi etwa i. J. 1515 gleichzeitig mit den Malereien Bazzi's in der Farnesina unter dem Einfluss Raffael's entstanden sein lässt. Die Venezianische Schule ist durch eine bezeichnete Madonna des Bartolomeo Vivarini v. J. 1471 (Palazzo Colonna) und durch einen h. Georg im Vatican vertreten, welchen Crowe und Cavalcaselle auf Grund einer falsch gedeuteten Inschrift Pordenone nannten, den aber Venturi mit feiner Kritik und überzeugenden Beweisgründen für Paris Bordone in Anspruch nimmt. Carlo Maratta's Portrait Clemens IX. endlich, bei dem Fürsten Pallavicini, dessen Entstehungsgeschichte Venturi ausführlich zu erzählen weiss, gehört zu den classischen Papstportraiten. Mag es zeitlich die bis dahin eingehaltenen Grenzen der Renaissancekunst weit überschreiten, so schliesst doch dies Bild, für welches sich Maratta an Velasquez' Innocenz X. inspirirte, das Prachtwerk aufs Würdigste ab.

Für eine Publication, welche sicherlich im Auslande mehr Abgang finden wird, wie in Italien, wäre es vielleicht wünschenswerth gewesen, dem italienischen Text eine französische Uebersetzung beizufügen, und den Fachmännern würde hier und da die Angabe der Grössenmaasse bei den Bildern willkommen gewesen sein.

Dass mit dieser, von historischen Gesichtspunkten aus geordneten, im Einzelnen mit völliger Sachkenntniss ausgewählten Veröffentlichung der Kunstwissenschaft ein wahrer Dienst geleistet wird, ergiebt sich aus dem Vorausgegangenen von selbst. Venturi's Name bürgt ja schon für die Gediegenheit der Arbeit. Möchte seine nimmerrastende Thätigkeit auch in Italien mehr und mehr die wohlverdienten Früchte tragen und die Werthschätzung finden, die sie in Deutschland längst gefunden hat.

E. Steinmann.

Bernhard Berenson, The Florentine Painters of the Renaissance. With an index to their works. New-York and London, G. P. Putnams Sons. 1896. 8⁰. 142 S.

Das Werkchen bietet einen anregenden, angenehm geschriebenen und leicht lesbaren Ueberblick über die Entwickelung der florentinischen Malerschule in ihrer Blüthezeit, wie man ihn von fachmännischer Seite nur selten zu sehen bekommt, wenngleich die allgemeine Sehnsucht ziemlich deutlich nach einer solchen synthetischen Behandlungsweise der künstlerischen Fragen hinzudrängen scheint.

Das angehängte Verzeichniss der vom Verfasser für authentisch gehaltenen Werke der einzelnen Meister vermag freilich weder dem Forscher noch dem Studirenden rechten Nutzen zu gewähren, da es auf jede Begründung der vielfach von den bisher angenommenen abweichenden Ansichten verzichtet. Für eine solche apodiktische Behandlungsweise ist aber die Zeit noch lange nicht gekommen, da zu viele Einzelfragen, wie z. B. die nach der Jugendgeschichte Lionardo's, noch ihrer Lösung harren. Es ist lebhaft zu bedauern, dass der auf diesem Gebiet gerade mit so grossem Glück thätige Hermann Ulmann, der ursprünglich das Buch in dieser Zeitschrift anzeigen sollte, durch sein plötzliches Hinscheiden daran verhindert worden ist. Die Benennung des in Lichtdruck beigegebenen Frauenbildnisses als „möglicherweise Verrocchio" — während die Einwirkung Piero della Francesca's aus diesem wahrscheinlich ferraresischen Bilde zu deutlich hervorleuchtet —, ist jedenfalls nicht dazu angethan, sonderliches Vertrauen zu erwecken.

Die historische Darstellung umfasst in vierzehn Paragraphen die Entwickelung von Giotto bis auf Michelangelo. Zunächst wird richtig betont, dass die Malerei nicht das ganze Können und Streben der Florentiner zusammenfasse, da sie alle Künste gleichzeitig und gleichmässig betrieben. Diese zusammenfassende, raumbildende und raumschmückende Richtung ihrer Kunst hätte sogar den Gang der Darstellung noch stärker bestimmen sollen, da die uns zur Gewohnheit gewordene Betrachtung vom Standpunkt einer einzelnen Kunst aus eigentlich nichts Anderes ist als ein verkümmerter Rest der bisherigen, auf die Einzelheiten gerichteten Forschungsweise (I). Wenn weiter die Figurendarstellung als das allgemeine Ziel dieser Schule hingestellt wird, so ist auch dies wesentlich eine Folge des Strebens nach decorativer Wirkung, da eine solche am besten durch die Vorführung sei es des nackten, sei es des bekleideten menschlichen Körpers, nur selten aber durch die Darstellung von Landschaften oder von Innenräumen erreicht werden kann. Ein besonderes Glück war es, dass gleich an der Spitze der Entwickelungsreihe ein Mann wie Giotto stand, der in ganz aussergewöhnlichem Grade das Vermögen besass, die Formen greifbar und sprechend zu gestalten (nach B.'s Ausdruck stimulate the tactile consciousness, worin er das Hauptziel aller Malerei erblickt), so dass wir seine Darstellungen sogar leichter verstehen als die Wirklichkeit selbst (II). Seine unmittelbaren Nachfolger, während des XIV. Jahrhunderts, fanden

hier bereits so viel vorgearbeitet, dass sie sich mit der Anbringung kleiner individueller Aenderungen begnügen konnten; indem sie das Novellistische und bloss Decorative zu sehr in den Vordergrund schoben, wurden sie sogar trivial. Immerhin setzt hier doch schon der Fortschritt ein in der besseren Durchbildung des Landschaftlichen, der Perspektive und des Gesichtsausdrucks. Fiesole, der als Vollender der giottesken Richtung aufgeführt wird, möchte besser seinen Platz im Anschluss an Masaccio finden (III).

Mit Masaccio ersteht die zweite grosse Periode, das Quattrocento. Die vollendete Kunst seiner Körperhaftigkeit wird dahin näher umschrieben, dass seine Figuren der Berührung wirklich Widerstand leisten, dass man Kraft anwenden muss, um sie bei Seite zu schieben, dass man um sie herumgehen kann; selbst Michelangelo sei darin nicht so stark gewesen. Das Lob, das Fiesole als dem Weiterbildner der Bewegung wie der Geberden gespendet wird, gebührt thatsächlich Masaccio, der mit viel weniger augenfälligen Mitteln wirthschaftet; dagegen ist es richtig, wenn Fiesole als der erste grosse Beherrscher des Gefühlslebens gepriesen wird, der in seinen der Natur nachgebildeten Landschaften auch das Gefühl für die Anmuth der Aussenwelt geweckt hat. Gerade deshalb ist er nicht, wie es hier geschieht, als der typische Meister des Ueberganges, sondern bereits als ein Sohn der neuen Zeit zu bezeichnen (IV). Die Nachfolger Masaccio's, wie Uccello und Andrea del Castagno, wenn auch letzterer der grösste florentiner Künstler seiner Zeit genannt wird, kommen zu kurz weg, wenn sie einfach als Naturalisten gefasst werden. Die Erklärung der Naturalisten als solcher Leute, die mit einer natürlichen Begabung für die Wissenschaft ausgerüstet, die Kunst ergriffen haben und nun darauf ausgehen, Untersuchungen anzustellen und Thatsachen mitzutheilen, dagegen das Leben, das allein die Kunst wiedergeben kann, nicht zu übermitteln vermögen, ist ja hübsch; und richtig ist es auch, dass diese Maler viel Arbeit darauf verwendeten, durch ihre Studien blosses Material für weitere Fortschritte zu beschaffen; eine Kunst der Geschicklichkeit war das aber nicht allein, sondern es wurde auch ein neuer, auf der treuen Naturbeobachtung beruhender Stil vorbereitet (V). Der individuelle Charakter bei Domenico Veneziano wird etwas zu stark betont: jenen war er nicht weniger eigen, wenn auch von einer weniger ansprechenden Art. Die Bezeichnung Fra Filippos als eines geborenen Illustrators und Genremalers, der nur durch die starke Anlehnung an Masaccio es bis zum Monumentalstil gebracht habe, erscheint nicht richtig; sein Ausdruck ist nicht übertrieben, wohl aber dadurch ins Auge fallend, dass er viel mehr auf lyrische Stimmung als auf dramatische Bewegung ausging; denn er war vor Allem eine Dichterseele, auf die somit der Ausdruck: Genremaler der Seele ganz gut passt (VI). In den folgenden Capiteln werden die Künstler, die wie Baldovinetti, die Pollaiuoli die eigentliche Frührenaissance zuerst zum vollendeten Ausdruck brachten, mit liebevollem Eingehen behandelt, wobei das Wesen der Illusion dahin analysirt wird, dass sie in der Darstellung von Bewegungen liege, die in keinem Augenblick wirklich

seien, sondern nur durch den Anregungsgehalt der einzelnen dargestellten Formen so erscheinen (VII, VIII). Verrocchio wird namentlich als Vorgänger Lionardo's gewürdigt, während er andererseits auch als Fortsetzer des Monumentalstils der Castagno u. s. w. Beachtung verdient hätte (IX). Der mangelnde Sinn für diese ganze Richtung, die man als die kraftvoll repräsentative bezeichnen könnte, lässt den Verf. auch Ghirlandaio viel zu sehr unterschätzen und in ihm nur einen Geschichtenerzähler und Costümmaler erblicken, von dem er eigentlich bloss die Fresken der Cappella Sassetti in Sta. Trinità gelten lassen möchte, während doch auch seine Repräsentationsbilder in Sta. Maria Novella, abgesehen von ihrer geschmacklosen Häufung, ein echtes und nothwendiges Erzeugniss des florentinischen Lebens sind und zugleich in ihrer vollendeten Raumdarstellung eine Bereicherung der künstlerischen Ausdrucksmittel bilden, die der Anregung der damals über ganz Italien verbreiteten Werke des vlämischen Realismus zu verdanken ist (X).

War Lionardo auch ein Genie so umfassend wie Dante und Shakespeare, so heisst es sein Bild ins Uebermenschliche erheben, wenn man meint, die Malerei, in der er doch Werke wie das Abendmahl und die Schlacht von Anghiari geschaffen, habe nicht ein Hundertstel seiner Kraft in Anspruch genommen. Alle seine wissenschaftlichen Untersuchungen waren doch wesentlich der Ergründung der äusseren Erscheinung der Welt gewidmet, die er zu demselben Zweck auch in ihrem Wesen zu erfassen suchte, aber nicht als Erklärer sondern als Nachschöpfer; von der Anschauung ging er aus, sie verdichtete sich ihm zu malerischen und plastischen Gebilden und sie legte er jenen wissenschaftlichen Untersuchungen zu Grunde, die seinem Geist Beschäftigung gaben, ihn in seinen künstlerischen Ueberzeugungen bestärkten und seinen Schöpfungen erst die wahre Kraft und Fülle verliehen (XI). Dass Botticelli erst hier, am Schluss der Frührenaissance, seinen Platz findet, ist sehr zu billigen, ebenso die Parallele, die in Bezug auf die Kunst der linearen Decoration zwischen ihm und den Japanern gezogen wird; denn mit der einfachen Geschlossenheit griechischer Kunst hat eine solche Richtung, die wesentlich auf die Erzeugung von Stimmung hinarbeitet, nur wenig gemein (XII). Fra Bartolommeo und Andrea del Sarto fügen sich den vorgenannten Meistern nur insofern an, als sie auf deren Schultern stehen; das Empfinden und Streben ist bereits ein ganz anderes (XIII). Dagegen ist Michelangelo noch ganz herber Quattrocentist; ja der Verf. kann seine Darstellung sogar mit der Bemerkung zu einem harmonischen Abschluss bringen, dass zwischen ihm, dem Vollender, und Giotto, dem Begründer, eigentlich kein Gegensatz bestehe. Die Durchbildung der Form, woran die florentiner Kunst während zweier Jahrhunderte gearbeitet hatte, ist hier zu einem solchen Grade und einer solchen Bedeutung gediehen, dass für Michelangelo die Kunst und das Nackte eigentlich identische Begriffe sind. Deshalb urtheilt auch B., dass die Badenden das grösste Meisterwerk der Figurenzeichnung in der Neuzeit gewesen sein müssen. *W. v. Seidlitz.*

L'Art flamand. Les artistes anciens et modernes, leur vie et leurs œuvres par **Jules du Jardin.** Reproductions des œuvres originales des Maîtres. Illustrations dans le texte par **Josef Middeleer.** Arthur Boitte. Bruxelles. 1896. 4⁰. S. 214. Taf. 48.

Eine allgemeine Geschichte der flämischen Malerei muss noch geschrieben werden. Die Bücher von Michiels und von Wauters haben diese Lücke nur theilweise ausgefüllt: das erste wegen seiner Ungenauigkeiten, das zweite wegen seiner beabsichtigt summarischen Behandlung. Die von du Jardin und Middeleer unternommene Arbeit ist daher höchst lobenswerth, nur haben sich die Autoren, um es gleich zu sagen, keine Rechenschaft von der Schwierigkeit des Unternehmens gegeben. Der Gesammtheit der flämischen Kunst in allen ihren Zweigen sechs reichlich illustrirte Bände zu widmen, erfordert eine weitgehende Kenntniss des ganzen Gegenstandes, die auch durch den besten guten Willen nicht zu ersetzen ist.

Unter Beihülfe der Photographie kann man heute mit einem summarischen Text ein Gesammtbild der Elemente geben, die einem Werke, wie das besprochene, zu Grunde liegen. Hier aber haben wir eine verhältnissmässig nur geringe Zahl von Abbildungen, die in einem Text ertränkt werden, dessen Kritiklosigkeit Jedem, der nur einigermassen mit dem Gegenstand vertraut ist, sofort in die Augen springt.

Als geschickter Zeichner verziert Middeleer mit flotten Skizzen die Seiten seines Mitarbeiters. Seine Skizzen aber sind zumeist nur Auszüge aus reichen Compositionen und manchmal, wenn es sich um Gesammtdarstellungen handelt, sind diese in einem so verkleinerten Maassstab wiedergegeben, dass der Character der Originale vollständig entstellt wird.

Die Lichtdrucke sind vielfach sehr unvollkommen gerathen und ihre Auswahl ist oft so unglücklich als möglich. Es wäre richtig gewesen, in den Abbildungen für die Meister besonders characteristische Beispiele zu geben. Zumeist aber werden bei den den belgischen Museen entnommenen Illustrationen ganz kritiklos offenbar irrthümliche oder doch wenigstens sehr discutirbare Bestimmungen angenommen.

Hieronymus Bosch ist durch eine Abbildung des Engelsturzes in der Brüsseler Galerie vertreten, während wir doch alle wissen, dass es sich hierbei um ein Bild des alten Pieter Breughel handelt. Diesen letzteren wiederum repräsentirt der Kindermord, gleichfalls in der Galerie zu Brüssel, während es doch zweifellos ist, dass sich das Original im Museum zu Wien befindet. Eine Skizze von Roger's Kreuzabnahme hält sich an die Copie im Pradomuseum. Um Justus von Gent und Gerard von der Meire zu illustriren, holen die Autoren die Beispiele aus dem Antwerpener Museum und Bouts ist durch ein Abendmahl des Brüsseler Museums illustrirt, das ganz gewiss nicht von diesem Meister stammt. Patenier vertritt ein Christus im Schooss der Maria, ein Bild, das nach dem Urtheil der besten Kenner dem Quinten Massys angehört. Von van Dyck, von dem man Portraits genug zur Auswahl hatte, findet sich als Hauptwerk die Dame mit dem Handschuh der Sammlung Du Bus de Givignées, ein ausgezeich-

netes Werk, das aber Niemand dem berühmten Bildnissmaler zuschreiben kann.

Nach all' diesen Beispielen braucht kaum erwähnt zu werden, dass auch der Text von du Jardin keineswegs den Werth hat, den man nach den angekündigten langwierigen und tiefgehenden Studien des Verfassers zu erwarten berechtigt war. Diese Studien machten um so grössere Schwierigkeiten, als sie von einem Schriftsteller unternommen wurden, der mit der Fachlitteratur wenig vertraut war. Aber wenn es der Verfasser vermeidet, seine Quellen zu nennen, so folgt daraus nicht, dass die Summe seiner Anleihen eine geringe wäre. Zum Mindesten ziemte es sich, Diejenigen zu nennen, die die Elemente geliefert haben für gewisse, dem Anschein nach neue Mittheilungen, die vorgebracht werden. Die Ideen eines Autors mögen ihm vollständig eigen sein und sich doch auf historische Unterlagen gründen, deren Herkunft man nicht verschweigen darf, besonders wenn diese der neuesten Forschung angehören.

Der Stil du Jardin's, so persönlich er ist, verräth die Decadentenschule, die heutzutage in Belgien so geschätzt ist. „Malgré l'inflorescence eurythmique des somptuosités supraterrestres, des joyaux et des richesses adornant les Séraphins, les Chérubins, les Dominations, une angoissante pensée ternit cette page. . . . Telle ne fut pareille la cognition animique de Rogier van der Weyden. . . . Sa verbification peinte ne se mélancolisa pas en poignances acerbes, mais résignées." Diese auf's Gerathewohl herausgegriffenen Phrasen geben eine hinlänglich genaue Vorstellung von dem Character des Textes.

Sicher ist, dass Diejenigen, denen dieses Buch das letzte Wort der historischen Wissenschaft bedeutet und die ihre Kenntnisse auf die phantastischen Annahmen unserer Autoren gründen, sich einigermassen in Verlegenheit sehen werden an dem Tage, da endlich einmal die Kataloge der Museen von Antwerpen und Brüssel von den mannigfaltigen Ergebnissen der modernen Forschung Notiz genommen haben werden. *H. H.*

J. F. v. Someren, Beschrijvende Catalogus van gegraveerde portretten van Nederlanders, Amsterdam 1888—1892. II Bde. 8°. S. 243 und 809.

Referent beabsichtigt, über dies bereits vor einigen Jahren erschienene Werk viel Gutes zu sagen, möchte sich aber vorher über einen Punkt aussprechen, den er durchaus nicht zu billigen vermag.

Es ist dies die Anordnung des Werkes als eine Fortsetzung von Frederik Muller's bekanntem Portraitkatalog vom Jahre 1853. Dieser war für damals gewiss eine vortreffliche Leistung, aber den neueren Ansprüchen der Iconographie genügt er seit Langem nicht mehr. Nun sollte es vor dem Tribunal der Wissenschaft verboten sein, zu einem veralteten, vollständig vergriffenen Werke ein Supplement herauszugeben von mehr als doppeltem Umfang, das ohne Heranziehung des ursprünglichen Buches lückenhaft, in vielen Fällen sogar unbrauchbar ist.

Jetzt jedoch, wo — ich weiss zwar, durch äussere Umstände veranlasst — bei diesem Riesenwerke ein solcher Fehler begangen ist, haben wir das Buch zu nehmen wie es ist und dankbar den Fleiss und die Sorgfalt anzuerkennen, womit ein so ungeheueres Material zusammengetragen ist.

In dem ersten Bande werden auf etwa 250 Seiten ebensoviele Werke beschrieben, in denen Bildnisse enthalten sind. Die Beschreibungen genügen allen Anforderungen der Bibliographie und sind, so oft ich in der Lage war sie zu controliren, durchaus zuverlässig. Letzteres gilt auch von den Beschreibungen der Einzelportraits, deren der zweite Band auf circa 800 Seiten mehr als 7300 giebt, ungerechnet die zahlreichen Ergänzungen zu den bereits in Muller enthaltenen Bildnissen. Es ist sehr zu loben, dass van Someren seinem Vorgänger nicht in seinen Abschweifungen gefolgt ist. Die gezeichneten Portraits, die gar nicht hingehörigen Grabmäler, Leichenbegängnisse (z. B. de Ruyter's), endlich auch die Ausländer, die von Muller oft bei den Haaren herangezogen waren (z. B. Alexander Volta, Professor zu Pavia, Auswärtiges Mitglied eines gelehrten Instituts!), sind fortgelassen. Nicht ganz ersichtlich sind die Gründe der Auswahl bei den Portraits auswärtiger Fürsten, die wie Carl V. und Napoleon I auch über Holland regiert haben.

Einige Punkte von secundärem Interesse, die ich anders gewünscht hätte, sind folgende. Die besondere Nummerirung der Fürstenportraits in Anschluss an Muller giebt zu Verwechselungen Anlass. Ein Citat „van Someren Nr. 606“ kann ein Portrait Ferdinand Bol's und König Wilhelm des Ersten bezeichnen. Wollte man durchaus eine Trennung, so hätte die erste Rubrik z. B. cursiv gedruckt werden können.

Die zahlreichen Ergänzungen zu Fred. Muller sind sehr schwer aufzufinden und zu citiren: diejenige zu Muller 4625 steht z. B. zwischen van Someren 4706 und 4707, diejenige zu Muller 4631 zwischen van Someren 4713 und 4714. Man hätte entweder sämmtliche Ergänzungen und Verbesserungen den neuen Beschreibungen vorangehen lassen müssen oder die Nummerirung Muller's beibehaltend, die neuen Portraits mit Buchstaben bezeichnen, sodass Ergänzung zu Muller 4631 z. B. zwischen van Someren 4630 z und 4631 a gekommen wäre.

In dritter Linie hätte ich gewünscht, dass der Verf. sich bei den Angaben über die Originale, nach denen die gestochenen Portraits gefertigt sind, nicht auf das Wörtchen „Nach“ beschränkt hätte. Nach Rembrandt kann z. B. heissen nach einem Gemälde, einer Zeichnung oder einer Radirung Rembrandt's. Es ist oft von grossem Werth, Genaueres zu erfahren. Daher hätte man 1. die Legende des zu beschreibenden Portraits wörtlich citiren sollen: Rembrandt pinx. etc, und 2. wo eine solche fehlt die Entlehnung aber bekannt oder nachweisbar ist, solche zwischen [ ] angeben müssen.

Der Werth eines Katalogs, wie der vorliegende liegt aber nicht in erster Linie in solchen Nebensachen, ja sogar auch nicht in seiner Vollständigkeit. Jedermann, der sich selbst je damit befasst hat, irgend ein

auch nur einigermassen umfangreiches Oeuvre zusammenzustellen weiss, wie unerreichbar Vollständigkeit ist, und wer ohne Sünden ist, werfe den ersten Stein! Von weit mehr Gewicht ist die Genauigkeit und Zuverlässigkeit des Gebotenen und diese sind, wie gesagt, sehr befriedigend. Das Buch wird für Jeden, der sich mit holländischer Geschichte oder Iconographie, Malerei oder Kupferstichkunst beschäftigt, ein unentbehrlicher Führer sein.

Das letzte Wort ist freilich durch van Someren noch nicht gesprochen. Dazu fehlt zu oft die kritische Würdigung der Bildnisse, m. a. W. der Nachweis, ob sie Originalportraits oder Copien anderer Bildnisse oder sogar Copien von Copien sind. Es ist meistens von weit grösserem Interesse zu wissen, dass ein bestimmtes Portrait das Original sämmtlicher übrigen ist, als die Beschreibungen zu besitzen von zwölf oder mehr Blättern, von denen man nicht weiss, welches auf Originalität Anspruch erheben kann. Nach dieser Richtung bleibt noch Vieles zu thun übrig, eine Riesenaufgabe, die nur durch das Zusammenwirken mehrerer Iconographen, deren jeder ein bestimmtes Gebiet zur Bearbeitung übernimmt, gelöst werden kann. *Corn. Hofstede de Groot.*

Graphische Kunst.

Sammlung Lanna, Prag. Das Kupferstichkabinet. Wissenschaftliches Verzeichniss von **Dr. Hans Wolfgang Singer.** 2 Bände. Selbstverlag. Prag 1896. 8⁰. S. 1032.

Verzeichnisse von Kupferstichsammlungen kennt man in Deutschland eigentlich nur unter der Form von Auctionscatalogen, und obwohl diese mitunter von vorzüglichen Kennern der Materie abgefasst sind — ich erinnere nur an die für die Fachlitteratur unentbehrlich gewordenen Cataloge von R. Weigel, J. A. Börner und H. G. Gutekunst — so bleibt ihre Zuverlässigkeit doch immer eine beschränkte, weil sie ja in erster Linie für den Verkauf geschrieben sind, und die schmückenden Beiwörter auch da nicht fehlen, wo sie billig unterdrückt werden sollten.

Von Catalogen, die nicht für den Verkauf abgefasst wurden, sind die bekanntesten Paignon-Dijonval (1810), Malaspina (1824), Wilson (1828), Cicognara (1837), v. Quandt (1853) und namentlich die luxuriös gedruckten englischen von Morrison (1868) und Richard Fisher (1879). Vollständige Cataloge öffentlicher Sammlungen existiren überhaupt nicht, wären ja auch naturgemäss nur bei stagnirenden Cabinetten möglich. Die grösseren Sammlungen mussten sich begnügen, Verzeichnisse einzelner Abtheilungen oder summarische Cataloge zu veröffentlichen, in denen nur das Wichtigste hervorgehoben wurde.

Es kann hier gleich im Voraus gesagt werden, dass der Catalog v. Lanna die genannten älteren Werke sämmtlich weit hinter sich lässt, und dass überhaupt noch kein Kupferstich-Catalog, weder von einer öffent-

lichen, noch von einer Privatsammlung erschienen ist,[1]) der mit gleicher Sorgfalt und Genauigkeit gearbeitet und gleich übersichtlich und practisch für den Handgebrauch angeordnet wäre. Der Verfasser erweist hier seine volle Berechtigung, auch in Fragen der ernsten Detailforschung das Wort zu ergreifen, und wenn ihm — wie das bei einer so grossen Arbeit selbstverständlich ist — hier und da Irrthümer nachzuweisen sind, hat er die Fachlitteratur meist mit einer Gründlichkeit und Gewissenhaftigkeit zu Rathe gezogen, weiss in der Regel so genau, auf was es bei jedem Meister ankommt, dass er der Anerkennung aller Freunde graphischer Kunst, die seinen Catalog benutzen werden, sicher sein kann.

Das Werk zerfällt in zwei Bände mit zusammen 10041 Nummern auf mehr als 1000 Seiten. Die I. Abtheilung umfasst das XV. Jahrhundert mit 189 Nummern, zuerst die Holzschnitte, unter denen sich fast alle Blätter der Weigeliana befinden, die Schreiber unbekannt geblieben sind, sodann die Kupferstiche, welche wichtige Unica vom Meister der Spielkarten und Meister des h. Erasmus, eine vortreffliche Auswahl von Stichen Schongauer's und Israhel's van Meckenem enthalten. Von selteneren Blättern dieser frühesten Periode seien erwähnt das jüngste Gericht von Alart Du Hameel L. 2. und der h. Christoph L. 4, die Gefangennahme Christi vom Meister IAM von Zwolle B. 4, die Flucht nach Aegypten vom Meister . L . [monogram] . P. 3, das Schiff vom Meister W [monogram] L. 37 und zehn Blatt von Wenzel von Olmütz, darunter der Papstesel L. 66, die Lautenschlägerin L. 67 und die grosse Monstranz L. 80.

Die II. Abtheilung enthält das unvergleichliche Dürer-Werk, das namentlich im Hinblick auf die Holzschnitte wohl alle übrigen Sammlungen, auch die öffentlichen, an Umfang und Gewähltheit der Abdrücke übertrifft, und die Kleinmeister mit ihrem Gefolge. Gerade in dieser Gruppe, die Herr v. Lanna mit besonderer Liebe gepflegt hat, liegt die Stärke der Sammlung. Albrecht Altdorfer ist mit 149 Blatt vertreten, darunter etwa die Hälfte der seltenen Pokale und Ziergefässe B. 75—96, der h. Christoph Friedländer p. 11, der Krieger bei den Säulen Schmidt 57 und der Farbenholzschnitt der Schönen Maria von Regensburg B. 51 (von 4 Platten). Von Barthel Beham sind 15 der selteneren, nur bei Passavant, Seidlitz und Aumüller beschriebenen Blätter vorhanden. Am Werk des Hans Sebald Beham fehlen nur 7 von den 259 bei Bartsch beschriebenen Stichen. Der Catalog zählt mit den Etats, Doubletten und Copien 532 Nummern, Stiche und Holzschnitte auf. Vorzüglich vertreten sind Binck, Brosamer, Brun und Claes. Die Werke der de Bry, Delaune, Leblond, Callot sind von seltener Reichhaltigkeit, von Goltzius ist eine Auswahl seiner besten Arbeiten vorhanden, ebenso von de Gheyn.

Unter den 153 Holzschnitten Hans Holbein's findet sich der Todtentanz vollständig in Probedrucken. Vom Meister von 1551, über den leider

[1]) Ich spreche natürlich nicht von den Ornamentstich-Sammlungen der Kunstgewerbe-Museen.

immer noch ein genügender Oeuvre-Catalog fehlt, sind 28 Blätter vorhanden. Dass Wenzel Hollar in einer Prager Sammlung vorzüglich vertreten ist, versteht sich eigentlich von selbst. Die Abtheilung der Monogrammisten endlich zählt 343 Nummern. Unter den hierher gehörigen 68 Holzschnitten erwähne ich die beiden grossen Blätter vom Monogrammisten DS, von denen Passavant (IV. 338. 1.) nur das erste, S. Anna selbdritt, kannte. Die Kreuzigung ist nach dem Lanna'schen Exemplar von Lippmann im III. Bande seiner „Kupferstiche und Holzschnitte" (No. 36) publicirt. Zwei andere Holzschnitte desselben sehr merkwürdigen und wohl eher süddeutschen als niederrheinischen Künstlers vom Anfange des sechzehnten Jahrhunderts: Die Madonna und der Schmerzensmann als Gegenstücke beschreibt Nagler in den Monogrammisten (II. No. 1355 und 1368), hält sie aber irrthümlich für Metallschnitte. Ich fand beide unlängst in der Sammlung der Universitätsbibliothek zu Erlangen. In der Nischenarchitectur, vor der die Figuren stehen, mischen sich gothische Reminiscenzen mit Renaissancemotiven, und die Madonna steht ersichtlich noch unter dem Eindruck von Schongauer's kleinem Stich B. 27, von dem bekanntlich auch Dürer's Madonna mit dem Stirnband B. 30 stark beeinflusst ist.[2])

Der zweite Band enthält den Schluss der II. Abtheilung, d. h. des XVI. und XVII. Jahrhunderts, u. A. die Niellen, Pencz, Schäufelein, Springinklee, Sibmacher und Solis, Crispin de Passe, die Werke der Sadeler und Wierix, endlich die grosse Menge der Anonymen (409 Nummern). Die Abtheilungen III und IV: Italienische Stiche und Holzschnitte, sind nicht sehr umfangreich, doch finden sich auch hierin werthvolle Blätter von Barbari, Giov. Antonio da Brescia, den beiden Campagnola, Meister J B mit dem Vogel, Benedetto Montagna, Nicoletto da Modena und Marcanton, dessen Name sonderbarer Weise consequent „Mark Anton" geschrieben ist. Abtheilung V umfasst die holländischen Radirungen, u. A. ein ausgezeichnetes Ostade-Werk und einen sehr guten Rembrandt (268 Nummern), Abtheilung VI die englischen, französischen und holländischen Helldunkelholzschnitte, Abtheilung VII die französischen und holländischen Bildnissstecher. Aus der VIII. Abtheilung: Schabkunst, Punktirmanier, Aquatinta, Farbendruck seien das Haupt Johannes des Täufers von Th. C. Fürstenberg, mehrere Blätter von Thomas von Ypern und die vorzüglichen Earlom's hervorgehoben. In Abtheilung IX (das achtzehnte Jahrhundert) sind die Radirungen von Boissieu und das Werk Chodowiecki's (314 Nummern) sehr gut vertreten. Von G. F. Schmidt und Wille sind die Hauptblätter vorhanden. Abtheilung X: Das neunzehnte Jahrhundert, enthält eine grosse Anzahl der Radirungen von Erhard, Klein und Gauermann, namentlich aber das prachtvolle, von Apell zusammengebrachte Ludwig Richter-

---

[2]) Vergl. A. Schmid im Repertorium XV. p. 22.

Werk (305 Nummern). Es fehlen nach Hoff nur 13 Blatt. Die XI. und letzte Abtheilung endlich umfasst die Kupferstiche und Holzschnitte in gebundenen Werken. Die Anordnung dieser Abtheilung nach den Druckorten unter Voranstellung der Jahreszahlen ist sehr übersichtlich, und die bibliographische Genauigkeit der Titelangaben verdient besonders anerkannt zu werden. Ungemein sorgfältig gearbeitete Register nach den Stecher- und Holzschneidernamen, nach den Malern und Bildhauern, nach den Schriftstellern, Verlegern und Druckern, zu denen noch ein Bildniss- und Sachregister kommen, erleichtern die Benutzbarkeit des Catalogs für jeden Zweck. Eine grosse Menge von Stichen und Holzschnitten beschreibt Singer zum ersten Mal, und viele täuschende Copien sind besser und gründlicher gekennzeichnet, als es in der bisherigen Fachlitteratur der Fall war. Auch der werthvollen Bemerkungen, die überall eingestreut sind, wie bei No. 2966 über Dürer's Degenknopf, bei No. 3675 über die Doppelausgaben der frühen Dürer'schen Holzschnitte etc. etc. sei rühmend gedacht.

Die dem Werke beigegebenen 31 Tafeln mit 45 vortrefflichen Heliogravüren sind nicht nur schmückende Beigaben des Textes, sondern bringen ausschliesslich Inedita, deren Reproduction um so dankbarer anzuerkennen ist, als viele von ihnen dadurch dem Urtheil der Fachwelt unterbreitet werden. Singer's auch von dem Unterzeichneten wiederholt verfochtenes Princip, dass man zur Illustration von Werken über den Kupferstich nur inedirte Blätter wählen soll, findet allmählich auch von anderer Seite die erwünschte Beachtung, und vielleicht gelangen wir doch noch einmal an das Ziel, in den öffentlichen Kupferstichcabinetten wenigstens alle selteneren Blätter des XV. und XVI. Jahrhunderts in Reproductionen vereinigt zu finden.

Um gleich hier einige Bemerkungen an die Abbildungen zu knüpfen, erwähne ich, dass das vorletzte Wort der Legende auf den h. Eusebius vom Meister S (Taf. VII) jedenfalls „socyis" zu lesen ist, nicht „sonus": S. esebius cum sociis suis. Seine vier Gefährten sind in den Seitennischen des Bogens als Statuetten dargestellt. — Der h. Andreas (Taf. VIII) kann, wie der Verf. im Verzeichniss der Abbildungen selbst richtig hervorhebt, nicht von dem bekannten, productiven niederländischen Meister S herrühren, sondern gehört einem künstlerisch höher stehenden Stecher S an, der dem Lucas van Leyden zeitlich und örtlich verwandt ist. — Dass der Bassgeiger (Taf. XII) kein Altdorfer sei, lehrt ein Blick auf die Abbildung. — Die h. Familie (Taf. XVII) rührt schwerlich von Binck her, unter dessen Namen sie im Catalog nach Aumüller figurirt. Dieser beschreibt das Blatt in seiner, besser ungedruckt gebliebenen Monographie über Binck und Claessen bei Binck unter No. 36 und bei Claessen unter No. 42, ohne die Identität des Stiches zu erkennen. Die letztere Zuweisung ist jedenfalls die richtigere. — Das von Aumüller (No. 148) dem Binck zugeschriebene Rundbild eines Fürsten (Taf. XX) wird von Bartsch (X. 166. 1.) vorsichtiger Weise bei den Anonymen aufgeführt. Er irrt jedoch, wenn

er den Dargestellten für Franz I. von Frankreich hält. Es ist offenbar Karl V., wie auch Passavant (IV. p. 269) bereits richtig vermuthet. — Die Allegorie auf die Gerechtigkeit und Klugheit (nicht „Vorsicht") Taf. XXIII wird von Singer richtig dem Allart Claessen zugewiesen. Es ist aber keine Copie nach Cornelis Matsys B. 2, wie Verf. anzunehmen geneigt scheint. Desselben Meisters Taufe Christi (Taf. XXIV) ist in dem leider bei uns wenig bekannten Schriftchen von Evans: Additional Notes to „Le Peintre-Graveur" of Bartsch (London 1857) No. 64 beschrieben. — Die köstliche Pietà (Taf. XXVII), welche im Catalog nach Wessely's Supplementen dem Brosamer zugeeignet wird, ist ein characteristischer Baldung, dessen Monogramm das Blättchen in Spiegelschrift am Kreuzesstamm trägt. Ausser den sechs von Bartsch und Passavant beschriebenen seltenen Kupferstichen des Strassburger Meisters,[3]) zu denen ich in Gotha einen siebenten (inzwischen von Térey publicirt) fand, ist dies die achte derartige Arbeit Baldung's, die bekannt wird. Singer hat die Zuweisung im Verzeichniss der Abbildungen schon selbst berichtigt. — Die runde Darstellung Christus und Zaccheus auf derselben Tafel wird im Catalog einem deutschen Monogrammisten G zugeschrieben. Ich möchte sie eher für eine Arbeit des Cesare Reverdino halten, dessen Monogramm CR ich in dem vermeintlichen G zu erkennen glaube. Auch die Jahreszahl 1534 würde für diesen italienischen Künstler passen, dessen Stichweise etwas Germanisches hat, und dessen übrige Blätter zwischen 1531 und 1561 datirt sind. — Die h. Apollonia (Taf. XXIX) könnte in der That vom Meister mit dem Krebs gestochen sein, dem sie Singer zuschreibt.

Alle Freunde des Kupferstichs werden es Herrn v. Lanna Dank wissen, dass er durch die Veröffentlichung dieses mustergiltigen Catalogs seine herrliche Sammlung, die bisher lange nicht ihrem Werth entsprechend bekannt war, der wissenschaftlichen Benutzung zugänglich gemacht hat. Es ist eine Freude, zu sehen, was der im Stillen wirkende Sammeleifer eines feinsinnigen Kunstfreundes zusammenzubringen wusste, und gar manches öffentliche Cabinet könnte sich ein Beispiel daran nehmen, wie man sammeln soll. — Möge es dem Besitzer gefallen, uns bald auch mit einem Catalog seiner Handzeichnungen zu überraschen und möge er dafür eine so tüchtige Kraft finden, wie es ihm für den Catalog seiner Kupferstichsammlung gelungen ist. *Max Lehrs.*

---

[3]) Ein von Nagler in den Monogrammisten (III. p. 357) nach R. Weigel's Lagercatalog No. 14 904 beschriebenes Blatt mit der Beweinung Christi ist — seltsamer Weise — eine Copie von Hercules Seghers nach Baldung's bekanntem Holzschnitt B. 5 und befindet sich jetzt in der Sammlung Friedrich August II. zu Dresden, wo es unter Hans Baldung Grien (No. 3087) eingeordnet ist.

Museen und Sammlungen.

Aus Brüssel. Das königliche Museum hat sich im Laufe der letzten Monate lebhaft bemüht, interessante Erwerbungen zu machen, aus deren Zahl Werke des 15. und 16. Jahrhunderts hervorzuheben sind.

Die Brüsseler Galerie, die an Gemälden des 15. Jahrhunderts bereits sehr reich ist, geht mit um so grösserem Eifer an die Vermehrung dieser Abtheilung, wie es verhältnissmässig schwer ist, auf dem Felde der Malerei des 17. Jahrhunderts mit den grossen Sammlungen in Wettbewerb zu treten. Von einer Commission verwaltet, kann die Sammlung nicht durch unverhoffte Funde bereichert werden, wie sie den unabhängigen Museumsdirectoren zuweilen auf ihren Forschungswegen vorkommen.

Eine italienische Schöpfung der unter Mantegna's Herrschaft stehenden Schule von Padua ist wohl geeignet, die Specialisten zu interessiren. Das kürzlich aus Italien gebrachte Bild, über dessen Herkunft der Verkäufer nähere Angaben nicht machen wollte, hat ziemlich grosse Maasse. Im Stile Mantegna's componirt, stellt es drei Hauptgestalten dar auf fast schwarzem Grund: Christus in der Mitte, zwischen dem hl. Thomas, der die Seitenwunde des Heilandes anrührt, und dem Täufer Johannes. Oben halten Putti eine Fruchtguirlande. Unten die Aufschrift in grossen Capitalzeichen: „Salvator Mundi Salva Uos".

Das Gemälde hat stark gelitten, zeigt aber immer noch bedeutende Eigenschaften, namentlich im Ausdruck. Die Gestalt des Täufers hat monumentalen Character und erinnert an die Stiche des Cesare da Sesto; die Ausführung, so weit sie bei dem jetzigen Zustand des Bildes zu beurtheilen ist, lässt eine Betheiligung Mantegna's ausgeschlossen erscheinen. Namentlich die Engel sind herzlich schwach. Im „Vasari" habe ich vergeblich nach einer Erwähnung dieses Gemäldes gesucht, das ursprünglich irgend eine Capelle geschmückt hat.

Eine Darstellung der Hochzeit zu Kana, eher deutschen als vlämischen Ursprungs, ist ein hübsches Werk aus dem Beginn des 16. Jahrhunderts. Der Vorgang ist sehr geschickt angeordnet in einem malerischen Raum. Die Gäste sitzen links an drei Seiten eines Tisches, der, verkürzt gesehen, gegen einen Wandvorhang aus rothem Brocat mit goldenen Blumen gestellt ist. Christus hat sich von der Tafel, deren rechte Seite

er allein einnimmt, abgewandt und umgedreht zu dem Diener, der vorn rechts die Krüge füllt.

Obgleich die Frische der Färbung auf einen vlämischen Meister schliessen lassen könnte, erscheinen die Typen eher deutsch und erinnern ein wenig an diejenigen Cranach's. Der Name des Hans von Kulmbach scheint mir vor dieser kleinen, besonders wohl erhaltenen Malerei genannt werden zu dürfen.

Die Gruppe von Adam und Eva auf schwarzem Grunde bietet ein Problem in anderem Sinne. Die Figuren haben etwa dreiviertel der natürlichen Grösse. Die Composition des Dürer'schen Stiches (B. 1) ist nicht zu verkennen, wenn sie auch etwas frei wiederholt ist. Das Bild gehört nicht etwa zu jenen Machwerken, deren Autor weiter nichts wollte, als eine getreue Nachbildung des Kupferstiches mechanisch geben. Es handelt sich hier ohne Zweifel um die Arbeit eines echten und tüchtigen Künstlers, so dass Namen wie Mabuse oder Massys genannt werden dürfen. Der Kopf der Eva z. B. ist reizend und vollkommen individuell. Dasselbe gilt von dem ausdrucksvollen bärtigen Kopfe Adam's — in Dürer's Stich ist Adam abweichend bartlos, in Seitenansicht dargestellt. Alles in Allem hat der Maler freilich Dürer's Erfindung benützt, dabei aber von seiner persönlichen Eigenart genug hineingelegt, dass wir sein Werk mit Interesse betrachten, zumal, da wir in der niederländischen Kunst derartige Entlehnungen nicht selten finden.

Ueber die Predigt Johannis des Täufers von Herry de Bles aus der Sammlung Schönlank ist nicht viel zu sagen. Die Malerei hat nicht gerade ausserordentliche Eigenschaften, ist aber unangreifbar authentisch, sowohl dem Stil nach, wie nach der Signatur, dem Käuzchen, das in einem Felsenloche verborgen ist. Die Landschaft ist sehr genau und eigenartig dargestellt, und die Figuren bestätigen die Auffassung des Meisters, die neuere Forschungen ergeben haben.

Von der Auction du Bus de Gisignies — die Sammluug gehörte dem Sohne des Besitzers der berühmten Galerie dieses Namens, die 1882 verkauft wurde — kamen zwei interessante Stücke in das Museum: eine gute Landschaft des Lucas van Vackenborgh und eine Darstellung von Geräthschaften, die dem jüngeren Brueghel und dem älteren David Teniers zugeschrieben wird. Das Monogramm des Letzteren ist auf der Tafel sichtbar, man kann es jedoch für unecht halten. Die Autorschaft Brueghel's scheint recht annehmbar, nach der Anlage sowohl, wie nach der Ausführung des Ganzen. Dargestellt sind Töpfe und irdene Schüsseln, die beladen sind mit ziemlich gewöhnlichen Esswaaren, darunter einem Schwarzbrote, in dem ein Messer steckt. Auf dem Teller, auf dem ein Hering liegt, steht eine Inschrift in vlämischen Buchstaben, ganz im Geiste Brueghel's. Das Bild ist sehr merkwürdig und verdient durchaus die Beachtung der Kenner um so mehr, als verwandte Werke selten sind.

Von Snyders rührt wohl — wenn auch nicht sicher — das Stillleben her, auf dem der Rest einer Signatur zu sehen ist. Die Ausführung

ist in mancher Hinsicht ungewöhnlich gut. Namentlich die Schalthiere sind durchsichtig und überraschend lebenswahr gemalt.

Nicht dagegen von Snyders, vielmehr sicher von Paul de Vos stammt die grosse Leinwand, die gleichfalls unter Snyders' Namen erworben wurde, auf der ein von Wölfen überfallenes Pferd dargestellt ist. Das Stück ist sehr decorativ, entbehrt aber der feineren Durchführung. Die weichliche Behandlung des Pferdes schliesst allein schon die Autorschaft Snyders' aus.

Ein kleines Fruchtstück von David de Heem interessirt besonders wegen der Signatur. Ob es sich um David Davidisz oder um seinen Antwerpener Namensvetter, der ein wenig später lebte, handelt, ist schwer zu sagen. Werke von beiden Meistern kommen selten vor.

Obwohl für das Ausland von geringerem Interesse, stellt sich das von 1816 datirte Familienportrait von Navez, dem belgischen Schüler David's, als eine sehr bemerkenswerthe Erwerbung dar. Es ist die beste Schöpfung, die dem zuweilen rühmlichen Meister der classischen Schule geglückt ist. Die Entstehungszeit erklärt die Ueberlegenheit dieser Arbeit gegenüber den anderen Schöpfungen des Malers. Navez hatte gerade eine Zeit lang in Paris gelebt und war dann seinem verbannten Lehrer nach Belgien gefolgt. In Italien war er noch nicht gewesen und liess sich von seinen Stammesinstincten zu merkwürdiger Schlichtheit leiten. Die Familien-Gruppe — Vater, Mutter und Kind — ist unbestreitbar vortrefflich gemalt und hält die Vergleichung aus mit den besten entsprechenden Leistungen der gleichzeitigen französischen Meister. Das Brüsseler Museum hat bei dieser Erwerbung sich nicht nur von wohlberechtigtem Patriotismus leiten lassen, sondern auch von wahrem Kunstsinn. —

In Brüssel ist die erste Lieferung erschienen von einer Publication, die die Hauptstücke des Kunstgewerbe-Museums, des Musée du Cinquantenaire in Abbildungen bringt. Die Publication ist eine gemeinsame Arbeit des Conservators Destrée mit Hannotiaux und Kymulen. Jede Tafel wird von einem beschreibenden, historisch kritischen Text begleitet. Das Werk wird aus 2 Bänden von je 80 Tafeln bestehen. *H. H.*

Ausstellungen und Versteigerungen.

Versteigerung der Sammlung Warwick: Handzeichnungen alter Meister (20. und 21. Mai 1896) durch Christie, Manson and Woods in London.

Dieser Auction wohnten zahlreiche Sammler bei, J. P. Heseltine, Sir Charles Robinson, George Salting, Ludw. Mond aus London, P. Mattey und A. J. Doucet aus Paris, ferner Händler wie P. & D. Colnaghi, C. Davis, G. Donaldson, J. P. Richter, Fairfax Murray, Warneck u. A. Die Hauptblätter erzielten hohe Preise, dagegen ging manches Stück zweiten Ranges verhältnissmässig billig fort.

No. 17 Fra Bartolommeo, Kopf eines Jünglings in schwarzer Kreide 45 L. (J. P. Richter). — No. 26 Jac. Bellini, drei drapirte Figuren, in Sepia und Weiss auf grünlichem Papier 160 L. (G. Donaldson). — No. 27 Giov. Bellini, Selbstbildniss 36 L. (J. C. Robinson). — No. 28 Derselbe, Darstellung Mariae im Tempel 275 L. (J. P. Heseltine im Auftrag); — No. 29 Derselbe, Profilkopf 45 L. (C. Davis). — No. 30 Nic. Berchem, Ruinenlandschaft 16 L. — No. 47, 48 Fr. Boucher, nackte liegende Frauengestalten in schwarzer, rother und weisser Kreide, 36 L. und 74 L. (Französische Rechnung). Andere Boucher's: 10, 21, 16 L. und 2 L. 5. — No. 57, 58 A. Canaletto, Venetianische Ansichten 15 und 11 L. — No. 70 Benvenuto Cellini, Zeichnung für eine Fontaine, in rother Kreide 6 L. 10. — No. 81 Correggio, Heilige Familie mit Elisabeth und Johannes d. T. in rother Kreide 75 L. (J. P. Heseltine); — No. 82 Derselbe, Apollo aus dem Dome zu Parma 9 L. (Donaldson). — No. 90, 91 Rich. Cosway, Venus und Amor, Amor und Psyche, 9 L. 9. — No. 102 Jac. de Wit, jugendliche Bacchanten bei einer Panherme, 8 L. — No. 103 eine Mappe mit 37 Zeichnungen de Wit's nach den zu Grunde gegangenen Deckenbildern von Rubens in der Antwerpener Jesuitenkirche, 3 L. 10. — No. 113 Daniel Dumoustier, ausführliche Portraitstudie einer jungen Frau von 1616 in farbiger Kreide 42 L. — No. 114 Corn. Dusart, Bauernkneipe in Wasserfarben, 1690 datirt, 20 L.

Jetzt kamen einige Hauptnummern: die Dürer's, No. 115 sogenanntes Portrait des Lucas van Leiden, lebensgrosse Büste in schwarzer Kreide, sehr sympathisch und von grosser künstlerischer Wirkung, das Monogramm

durch dasjenige des Lucas substituirt, aber noch flau erkenntlich, L. 430 (P. & D. Colnaghi); — No. 116 ebenfalls lebensgrosse männliche Profilbüste, nicht ganz so ansprechend, 410 L. (dieselben); — No. 117 männliche Büste mit flacher Mütze, schwarze und weisse Kreide auf rothem Papier; hatte gelitten, L. 245 (C. Davis).

Auch Antony van Dyck, der jetzt folgte, erzielte anständige Preise: No. 120 Portraitskizze Carl Ludwig's von Baiern in Tusche auf bläulichem Papier 28 L.; — No. 121 Damenbildniss in ganzer Figur; schwarze Kreide 43 L. (J. P. Heseltine); — No. 122—128 bzw. 8 L. (P. & D. Colnaghi) 10 L.; 1 L.; 6 L. 10; 3 L. 5; 7 L. 15 und 8 L.

No. 129 G. v. d. Eeckhout; zwei Stücke, von denen das eine gar nichts mit Eeckhout zu thun hatte, das andere, Abraham, Hagar und Ismael fortschickend, ihm zwar einigermassen ähnlich sah, aber doch wohl eher von Sam. van Hoogstraten herrührte, 4 L. 4. — No. 134 Thom. Gainsborough, Skizze in schwarzer und weisser Kreide für ein Damenportrait in ganzer Figur 50 L. 8 (P. & D. Colnaghi); — No. 135 desgleichen mit der Feder, leicht lavirt 44 L. 2 (J. P. Heseltine); — No. 136 desgleichen nach rechts, schwarze und weisse Kreide auf blauem Papier (P. & D. Colnaghi); — No. 137 zwei aquarellirte Landschaften 9 L. 18. 6. — No. 138 Landschaft mit Schafheerde, Pastel 12 L. 12 (Donaldson); — No. 139 zwei Landschaften 10 L. 10. — No. 143 Benv. da Garofalo, Madonna mit Heiligen 2 L. — No. 144 Gaudenzio Ferrari, Heimsuchung aus der Sammlung des Jan Pzn. Zomer und Sybille 5 L. 15 (P. & D. Colnaghi). — No. 145 Domenico Ghirlandajo, Krönung Mariae, Federzeichnung auf röthlichem Papier in einer decorativen Einfassung von G. Vasari, in dessen Sammlung sie war; gestochen als Giotto 115 L. (P. & D. Colnaghi contra J. P. Richter). — No. 151 Schule Giotto's, der wunderbare Fischzug, auf der Rückseite ein segelndes Schiff, 40 L. (P. & D. Colnaghi). — No. 152 Giorgione, zwei musicirende Männer in einer Landschaft, Federzeichnung mit guter Provenienz (Benj. West, Sir Thom. Lawrence, Wil. Esdaile) 35 L. (Donaldson). — No. 153 Hugo van der Goes, knieende Dame (Stifterin) mit hohem Kopfputz, Federzeichnung 33 L. (P. & D. Colnaghi).

Bei J. Bapt. Greuze entspann sich der Streit zwischen Frankreich und England, worin letzteres (P. & D. Colnaghi) siegte: — No. 158 Röthelstudien eines jungen Mannes und eines Mädchens in ganzer Figur 8 L. 8; — No. 159 Rückkehr des Schafhirten 48 L. 6; — No. 160 Kopf eines jungen Mädchens, aufblickend, 6 L. — No. 163 Alex. Grimou, Bildniss der Gräfin d'Olonne 14 L. 14 (P. & D. Colnaghi). — No. 146 Franc. Guardi, Küstenscene 10 L. (C. Davis); — No. 147 Derselbe, Oeffentlicher Platz, 40 L. (Colnaghi contra Salting); — No. 183 Hans Holbein jr.,? Theil einer Dolchscheide mit Gefechtsscene, 11 L. — No. 184 Melch. d'Hondecoeter, Pfau und anderes Geflügel, Aquarel; Adlernest (andere Hand) zusammen 24 L. — No. 190 angeblich Barth. van der Helst, Regentenstück, schwarze Kreide, der Hintergrund mit Bleistift retouchirt. (In Wirklichkeit der Entwurf Jacob Backer's zu seinem Regentenstück

vom Jahre 1651 im Amsterdamer Ryksmuseum, interessant wegen der später in die Composition gebrachten Aenderungen, 6 L. 6 (P. & D. Colnaghi für Holland). — No. 191 Jan van Huysum, Blumen 6 L. 10. — No. 194 Jacob Jordaens, Christus, die Händler aus dem Tempel treibend, und Christus vor Pilatus, in seiner bekannten Aquarellmanier, 20 L. — No. 196 Angelica Kaufmann, Embleme 16 L. — No. 200 Leendert van der Koogen, Büste einer jungen Frau, schwarze und rothe Kreide, 11 L. (P. & D. Colnaghi). — No. 203 Nic. Lancret, Studie zweier Damen, von denen die eine sitzt, 32 L. (C. Davis). — No. 208 Sir. Thom. Lawrence, Kopf einer Dame in schwarzer und rother Kreide, sehr zart, 20 L. (P. & D. Colnaghi). — No. 211 Pieter Lely, Studie für das Portrait der Mrs. Middleton, schwarze, rothe und weisse Kreide, 13 L. 2. 6. — No. 213 Lionardo da Vinci, Kopf eines niederblickenden Mädchens in schwarzer und rother Kreide, von Kennern angezweifelt, 480 L. (J. P. Richter; man sagte für L. Mond). — No. 218 Fra Filippo Lippi, Heiliger, einen jungen Mönch segnend, Federzeichnung, weiss gehöht auf graulichem Papier, 20 L. — No. 219 Jan Lievens, Landschaft mit flötenspielenden Schafhirten, Federzeichnung, auf der Rückseite voll bezeichnet: „de oude Jan Lievens“ 9 L. 10 (P. & D. Colnaghi). — No. 223 Nic. Maes, nähende Frau, sitzend in Vorderansicht, Röthel, gewaschen; Studie zu einem Bilde, 5 L. (P. & D, Colnaghi). — No. 225 Andrea Mantegna, Studie für einen Brunnen, lavirte Federzeichnung, 165 L. (Fairfax Murray). — No. 228 Masaccio, Cavalleriegefecht ausserhalb einer Festung, Federzeichnung mit Röthel, 36 L. 15 (P. & D. Colnaghi).

Als Schlusseffekt des ersten Tages kam nun No. 232, die schöne Kreidezeichnung Michel Angelo's, Maria mit dem Leichnam Christi, umgeben von vier weiteren Figuren, ungefähr 263 zu 275 mm gross. Der Kampf war scharf zwischen P. & D. Colnaghi und Sir Charles Robinson. Ersterer bot bis zu 1000 L. für das Britische Museum und erwarb schliesslich das Blatt für sich selbst für 1400 L. Später übernahm das Britische Museum dennoch das Blatt. Totalerlös des ersten Tages 5401 L. 4.

Die Auction des zweiten Tages fing an mit No. 237 Aless. Moretto, Madonna mit Bischof und vier Knaben, Feder- und Kreidezeichnung, weiss gehöht auf grünlichem Papier, L. 90 (Fairfax Murray contra Donaldson). — No. 241 Barth. Murillo, Bettlerjungen, sehr ausführlich in schwarzer und weisser Kreide auf bläulichem Papier. Sah nicht sehr vertrauenerweckend aus, eher eine Copie aus einem Bild, als eine Studie für ein solches, 20 L. (Donaldson). — No. 244 Mich. Barth. Olivier, Studie zweier Damen, schwarze, rothe und weisse Kreide, graues Papier, 35 L. (C. Davis). — No. 245 Adr. van Ostade, zwei Büsten alter Frauen in Aquarell; trotz der Bezeichnung wohl eher von Corn. Dusart, 5 L.; — No. 246 Bauernstube, aquarellirte Federzeichnung, von Ploos van Amstel facsimilirt und aus dessen Sammlung, daher zur Vorsicht mahnend, L. 38; — No. 247 Küche mit einem sitzenden Bauern, aquarellirte Federzeichnung. 35 L. (P. & D. Colnaghi). — No. 249 Palma Vecchio, Pietà, lavirte

Federzeichnung 6 L. — No. 256 Parmegiano, Studie eines Knabenkopfes und geflügelte Victoria auf einem Blatt 10 L. 10. — No. 265 J. Bapt. Pater, vier Figurenskizzen auf einem Carton, 50 L. (P. & D. Colnaghi). — No. 267 Perugino, Engel, Federskizze, 13 L. 10. — No. 292 Raffael, Studienblatt mit bewaffnetem Reiter, Mönch am Fuss des Kreuzes und würfelnden Soldaten, Sepia, weiss gehöht auf grünlichem Papier, 355 L. (C. Davis contra G. Donaldson); — No. 293 Derselbe, Skizze eines Apostels (ohne Kopf) nebst Studie eines Reiters, Federzeichnungen, 18 L.; — No. 294 Derselbe, Kopf einer alten Frau im Profil, schwarze und weisse Kreide, 41 L. (Donaldson).

Die Rembrandt's waren sehr verschiedener Qualität. Ausser den bereits im Katalog angezweifelten Nummern No. 314, Copie des bekannten Holford'schen Portraits 3 L. 3 (Fairfax Murray), No. 315 Kopf eines niederblickenden Alten und No. 316 Christus im Hause des Simon, welche weder mit Rembrandt, noch mit seiner Schule etwas zu thun hat, waren noch No. 298 Wegsendung der Hagar, No. 301 der Engel auf dem Grabe erscheint der Maria (12 L.) und No. 302 hl. Hieronymus (4 L. 4) schwerlich vom Meister, während auch No. 307, Mann sitzend und die Hände ausstreckend (32 L.) zu begründetem Bedenken Anlass gab. Bleiben übrig die Nummern 299 der alte Tobias, seine Frau und die Ziege, Federzeichzeichnung in zwei Tönen lavirt, 17 L.; — No. 300 Soldaten, würfelnd am Fusse des Kreuzes, mit der Rohrfeder, 22 L. (Fairfax Murray); — No. 303 knieende Frau im Gebet, Federzeichnung 6 L. (P. & D. Colnaghi); — No. 304 Geschichtliche Darstellung, Achilles und Briseis genannt, Federzeichnung 15 L. (Fairfax Murray); — No. 305 grossartig-breite, flotte und geistreiche Federskizze für ein Portrait, aus den fünfziger Jahren, wohl nicht mit Unrecht dem Jan Six nahegestellt, 150 L. (P. & D. Colnaghi; seitdem in den Besitz der Familie Six übergegangen); — No. 306 zwei Köpfe, unbedeutend, 2 L. 15; — No. 308 stehender männlicher Act, lavirte Federzeichnung, 22 L.; — No. 309 desgleichen, liegend, von hinten, nicht ganz zweifellos, 4 L.; — No. 310 knieende nackte Frau, lavirte Federzeichnung, zu einer Serie gehörig, von denen sich u. A. Blätter in Dresden, München, Paris und Oxford (Christ Church College) befinden, 15 L. (P. & D. Colnaghi für C. Hofstede de Groot); — No. 311 Ansicht der Stadt Rhenen, leicht erkenntlich an dem hohen, kuppelartig abgedachten Thurm, oft durch die Ruysdael's, van Goyen, du Bois, Herc. Seghers u. A. gemalt. Leider wurde diese geistreich skizzirte und mit starkem Lichteffect lavirte Federzeichnung aus des Künstlers reifster Zeit (um 1650) durch eine später aufgesetzte Bezeichnung und Datirung (1632) verunziert, 9 L. 10 (P. & D. Colnaghi für A. Bredius); — No. 312 Landschaftsskizze mit einem Dorf in der Ferne, 7 L. (Sir Charles Robinson); — No. 313 Skizze eines Kriegers, nach einer indischen Miniatur copirt, 9 L. (P. & D. Colnaghi für C. Hofstede de Groot). — No. 317 Guido Reni, Madonna, 5 L. — No. 325 zwei Jagdstücke von J. E. Ridinger, 8 L. — No. 328 Hyac. Rigaud, Bildniss des Herzog de Noailles und des Marschall Villeroi, schwarze Kreide,

10 L. (P. & D. Colnaghi). — No. 329 Hubert Robert, Italienischer Park mit Wasserfall, 15 L. 10. — Jetzt folgten die aquarellirten Zeichnungen des Thomas Rowlandson, für die verhältnissmässig hohe Preise erzielt wurden: No. 336 84 L.; — No. 337 31 L. 10; — No. 338 37 L. 5. 6; — No. 339 42 L.; — No. 340 13 L. 13. — No. 347 P. P. Rubens, des Künstlers Gattin auf dem Gemüsemarkt, fraglich, 56 L. 14; — No. 348 Erster Entwurf zum herrlichen Gruppenbildniss des Künstlers mit Frau und Kind, einst in Blenheim Palace, jetzt bei Alphonse de Rothschild in Paris, 45 L. (C. Davis); — No. 349 Engel, um eine Monstranz, rothe und schwarze Kreide 16 L.; — No. 350 Studie zum jüngsten Gericht, 19 L. — No. 364 Andrea del Sarto, Kopf eines lächelnden Knaben en face, schwarze Kreide, 65 L. (J. P. Heseltine). — No. 367 Bart. Schidone, Anbetung der Hirten, 5 L. 10 (J. P. Richter). — No. 375 P. v. Slingelandt, Bildhauer bei der Arbeit und No. 376 J. R. Smith, Kniestück einer Dame, zusammen 13 L. 13 (C. Davis für A. J. Doucet); — No. 377 Derselbe, zwei junge Damen, 65 L. 2. — No. 387 David Teniers jr., zwei Landschaften und ein hl. Antonius, 15 L. — No. 397 Tizian, Landschaft, Federzeichnung, 13 L.; — No. 398 Kopf eines jungen Mannes in Röthel, 9 L. 10; — No. 399 Felsenlandschaft 6 L. — No. 400, 401 J. M. W. Turner, je vier aquarellirte Landschaften, 15 L., 15 und 21 L.; — No. 403 Wassermühle, aquarellirt, 1794, 65 L. 2 (Agnew); — No. 404 Ruinenlandschaft 56 L. 14 (C. Davis); — No. 405 Desgleichen 50 L. 8 (Agnew).

Die zahlreichen Willem van de Velde's wurden meist in Convoluten verkauft; der Gesammterlös der 142 Stück (No. 409—424) war etwa 120 L. — No. 431 Ant. Watteau, ein Pilger, 115 L.; — No. 432 Skizze einer Dame, 85 L. (beide P. & D. Colnaghi für A. J. Doucet).

Der Gesammterlös der zweitägigen Auction war 8061 L.

C. H. d. G.

Versteigerung der Sammlung Arthur Seymour Esq. (4. Juli 1896) durch Christie, Manson and Woods, London.

Diese Sammlung, die dem Besitzer 70 000 Lstrl. gekostet haben soll, bot wenig Hervorragendes. Eine grosse Zahl von Bildern war überdies falsch benannt. So z. B. No. 2 Barth. van Bassen. — No. 3 W. v. Bemmel (R. v. Vries oder G. du Bois-artig). — No. 5 Jan Both (falsch bezeichnet; ein sehr netter und trefflich erhaltener de Heusch, 2100 M., Agnew). — No. 16 C. Decker, war Klaes Molenaer. — No. 23 J. v. Goyen (falsch). — No. 24 Dirck Hals, Doppelportrait (wohl eher Daniel Mijtens). — No. 26 de Heem (welcher? War M. Simons). — No. 29 J. v. d. Heyde (schwacher Nachahmer aus dem vorigen Jahrhundert); — No. 30 Derselbe (Copie nach dem Hamburger Bild aus der Sammlung Wesselhoeft). — No. 33 P. de Hoogh (schwacher Nachahmer); — No. 35 Derselbe (vermuthlich L. J. Hansen, ein Maler dieses Jahrhunderts). — No. 40 P. de Laer (eher Berchem-Nachahmer). — No. 42 Pieter Last-

man (höchstens niederländischer Bassano-Nachahmer). — No. 48 Gabriel Metsu (voll bezeichneter Joost van Geel, siehe unten). — No. 49 Metsu (Unsinn). — No. 55, 56 A. v. d. Neer (beide falsch). — No. 60 Adr. v. Ostade (Copie). — No. 61 Isaac Ostade (eine sehr an die frühen Ruisdael's erinnernde Waldlandschaft von Guillam Dubois). — No. 62 Schule Ostade's (ein Pieter de Bloot, wie er im Buche steht). — No. 63 Palamedes (ein schwacher Chr. Jac. v. d. Laemen). — No. 65 Sal. v. Ruysdael (ein englisches Bild des vorigen Jahrhunderts; ganz anderen Stilcharacters, nicht einmal auf Täuschung berechnet). — No. 66 P. v. Slingelandt (Naiveu-artiges Bild). — No. 69 Jan Steen (Copie nach dem bekannten Brüsseler Bild). — No. 71 W. v. d. Velde (wohl eher P. Monamy). — No. 73 R. v. Vries (zweifelhaft). — No. 74 Anth. Waterloo (desgleichen). — No. 78 Jac. de Wit (desgleichen; auch die echteren Bilder sehr schwach).

Die besseren Bilder erzielten folgende, im Allgemeinen hohe Preise:

No. 10 Berchem, Landleute beim Flussübergang, ein kleines, nettes, farbiges und flottes Bildchen, gestochen unter dem Titel L'espoir du gain inspire la gaité et dissipe l'ennui du voyage 1008 M.; — No. 13 Derselbe, Maulthiertreiber in grosser Landschaft (10 920 M., Agnew). — No. 18 Jacob Duck, Wachtstube, bezeichnet (1050 M., Buttery). — No. 25 J. D. de Heem, Blumenstrauss, bez.; aus der Sammlung de Kat, gut erhalten, aber nicht ganz erster Qualität (1680 M., Agnew). — No. 34 P. de Hoogh, Mutter mit Kind, echtes, aber spätes und unangenehmes Werk; Wiederholung der linken Hälfte einer auch in Amsterdam und Stockholm vorkommenden Composition (2835 M., P. & D. Colnaghi). — No. 39 Karel du Jardin, italienische Landschaft mit Staffage; die Hauptgruppe gut, das Uebrige weniger ansprechend und weniger gut erhalten (2058 M.). — No. 44 und 45 Flügel eines alt-niederländischen bezw. niederrheinischen Diptychons, Jan de Mabuse zugeschrieben; die Frau 1512 M. (Sedelmeyer), der weitaus bessere Mann 3150 M. (Agnew). — No. 48 Joost van Geel, Mutter, Amme und Kind, ein bereits von Houbraken ausführlich beschriebenes Bild, um 1800 in der Galerie Lebrun's radirt; zu Smith's Zeiten in der Sammlung der Duchesse de Berri (Cat. Rais. IV. 110), deren Wappen sich auf der Rückseite befand, trotz dieser allgemein bekannten Provenienz, trotz der noch deutlich sichtbaren Bezeichnung mit einer falschen Signatur Metsu's versehen und unter diesem Namen verkauft (2625 M., Agnew). — No. 54 Aert van der Neer, kleine Flusslandschaft bei Mondschein (5460 M., Sedelmeyer). — No. 57 Eglon Hendrik van den Neer, stehende Dame, bez. und 1693 dat. (2415 M., Buttery). — No. 68 Jan Steen, fröhliche Gesellschaft; mag einmal ein schönes Bild gewesen sein: anständig, hübsch in der Beleuchtung und in der Farbenzusammenstellung, jetzt leider verputzt und ohne Frische (9135 M., Martin Colnaghi). — No. 70 Adr. v. d. Velde, kleine staffirte Landschaft (2100 M., derselbe). — No. 79 Philips Wouwerman, Belagerung, im Vordergrund Cavalerie (7455 M., derselbe). — No. 95

Melchior d'Hondecoeter, Hühnerbild, gut aber nicht aussergewöhnlich. Letzteres war der Preis von 27 300 Mark, wofür es — wohl zurückgezogen wurde.

Die Engländer schlugen wie gewöhnlich jedes Record. G. Romney's Zwillingstöchter des Lord Edward Thurlow wurden mit dem für die continentale Werthschätzung colossalen Preis von 53 550 Mark bezahlt. Hoppner's Bacchantin (No. 82) fand zu 16 590 Mark einen Liebhaber.

C. H. d. G.

Versteigerung der Sammlung du Bus de Gisignies (Brüssel, den 14. und 15. April 1896).

Die Sammlung des Sohnes jenes Vicomte Bernaerd du Bus, dessen berühmte Galerie 1882 verkauft wurde, umfasste mehr als 100 Gemälde. Stücke von hervorragender Bedeutung waren nicht darunter, doch begegnete man Werken von historischem Interesse, deren einige zugleich Kunstwerth genug besassen, um die phantastischen Zuschreibungen vergessen zu machen. Die Arbeiten aus dem 15. und 16. Jahrhundert waren im Allgemeinen nicht wichtig genug, als dass eine Erwähnung an dieser Stelle sich verlohnte. Dennoch erzielten mehrere relativ hohe Preise, besonders ein dem Bernaerd van Orley zugeschriebener weiblicher Kopf, der als eine vortreffliche Arbeit des Meisters der weiblichen Halbfiguren erschien (3000 Fr.).

Von den Bildern des 17. Jahrhunderts seien folgende genannt:

Teniers, Interieur. Sehr schön (wurde mit 13000 Fr. zurückgezogen und ist in der That wohl mehr werth). — Pieter de Hooch, Tanzstunde. In der ersten Manier des Meisters, aus der Sammlung Wynn Ellis, zeigte das Bild vortreffliche Einzelheiten neben minder erfreulichen (4000 Fr.). — Rembrandt, Elias, den Sohn der Witwe auferweckend. Das „Ereigniss“ der Auction. Lebensgrosse Figuren. Bekannt durch den grossen Stich Earlom's, datirt von 1637 und signirt. Trotz diesen Zeugnissen hielt Niemand das Gemälde für echt. Von Rembrandt's Autorschaft abgesehen, verdiente das Bild durchaus Beachtung und hätte ohne die fragwürdige Signatur, die mit dem Stil in Widerspruch stand, die Betrachter nicht gleichgültig gelassen. Unter den Vorgängern Rembrandt's ist mehr als ein Maler, dem das Werk zur Ehre gereichen würde. Namentlich das tote Kind war bemerkenswerth schlicht und ausdrucksvoll. — Elias Vonck, Familienbildniss. Signirt. In seiner Art tüchtig. Die kleinen Figuren erinnerten ein wenig an Thomas de Keyser. Vonck ist sonst nur als Maler von Stillleben bekannt. — Unbekannter Meister. Männliches Bildniss. Ganze Figur, in violetter Kleidung an einem Tische sitzend, auf dem ein Schädel liegt. Van Pee, von dem Houbraken spricht, wurde als Autor dieses Portraits genannt, das übrigens wieder an de Keyser erinnerte.

Versteigerung der Kupferstichsammlung Artaria (6.—13. Mai 1896) durch Artaria & Co. in Wien.

Vom 6.—13. Mai fand in Wien die Versteigerung des ersten Theiles der Sammlung Artaria statt, welcher die Werke Dürer's und Rembrandt's sowie eine kleine Sammlung guter Handzeichnungen, namentlich Rembrandt's und seiner Schule, umfasste. Eine grössere Zahl von Privatsammlern und Händlern aus Berlin, Freiburg, Leipzig, Stuttgart, Copenhagen, Paris, Wien und New York hatte sich eingefunden, der interessanten Auction beizuwohnen. Von öffentlichen Cabinetten war ausser den Wiener Sammlungen nur das Dresdener vertreten.

Das Dürer-Werk, das man in seiner Gesammtheit nicht als vorzüglich bezeichnen konnte, wenngleich es einige hervorragend schöne Blätter enthielt, trug dementsprechend meist nur bescheidene Preise. Von den Kupferstichen und Radirungen des Meisters erzielten Adam und Eva B. 1 im I. Zustand 610 fl. (Kennedy), der sitzende Schmerzensmann B. 22: 155 fl. (Dresden), die säugende Maria B. 34: 590 fl. (Meder), die Madonna mit dem Affen B. 42: 225 fl. (Danlos), der Hieronymus im Gehäus B. 60: 305 fl. (Gutekunst), die Familie des Satyrs B. 69: 155 fl. (Dresden), die Melancholie B. 74: 530 fl. (Gutekunst), Ritter, Tod und Teufel B. 98: 390 fl. (Derselbe), der kleine Cardinal B. 102: 155 fl. (Kennedy) und Erasmus von Rotterdam B. 107: 295 fl. (Derselbe). — Von den Holzschnitten trug die kleine Passion mit dem seltenen Originaltitel 205 fl. (Danlos), die Venezianische Ausgabe von 1612: 72 fl. (Wiener Hofbibliothek), die Apocalypse in der ersten Ausgabe von 1498 mit deutschem Text 235 fl. (Danlos), das Marienleben 290 fl. (Dr. Spitzer, Wien), der Tod und der Soldat B. 132 mit dem Flugblatt-Text 100 fl. (Dresden), der noch seltenere Schulmeister B. 133 ohne denselben: 160 fl. (Fürst Liechtenstein), das Rhinoceros B. 136 in Clair-obscur 134 fl. (Danlos), der Ulrich Varnbühler B. 155: 99 fl. (Wiener Hofbibliothek).

Der Schwerpunkt der Privatsammlung August Artaria's lag in seinem Rembrandt-Werk, das er durch ein langes Leben mit unermüdlichem Eifer gepflegt und dessen Bereicherung und Verbesserung sich der alte Herr noch bis kurz vor seinem Tode angelegen sein liess. Viele der schönsten Blätter erwarb er in den Wiener Auctionen Gawet, Camesina, Böhm, Koller, Gsell, Festetits, Enzenberg, Klinkosch etc., andere namentlich bei den Auctionen Weber in Bonn (1856), Otto, Alferoff, Kalle, Liphart und Hebich. Die Perlen des Werkes stammten aber meist aus englischen Sammlungen wie Barnard, Esdaile, Marochetti, Buccleuch, R. Fisher, Seymour Haden und Aylesford oder aus den Cabinetten Graf Fries, Fürst Paar, Robert-Dumesnil, Galichon und Firmin-Didot.

Rovinski hat bereits hervorgehoben, dass die Stärke der Sammlung Artaria namentlich in der Vereinigung ganzer Reihen von Plattenzuständen bestehe, ja dass von einzelnen Blättern die ganze Folge der Etats vorhanden sei. Dementsprechend bewegten sich denn auch die Rembrandt-Preise in viel höheren Grenzen als jene des Dürer-Werkes.

Das Bildniss von Rembrandt's Sohn Titus ging für 1070 fl. an Danlos

(wahrscheinlich für Rothschild), Rembrandt zeichnend B. 22 erzielte im IV. Etat 240 fl. (Artaria), im V.: 660 fl. (Meder), im VIII.: 135 fl. (Derselbe), im IX.: 66 fl. (Kennedy), Rembrandt mit dem Säbel B. 23 im II.: 350 fl. (Artaria). — Die Darstellung im Tempel B. 50 in einem prachtvollen Abdruck aus der Sammlung Aylesford erwarb das Dresdener Cabinet für 300 fl., den ausserordentlich seltenen I. Etat der Flucht nach Aegypten (Nachtstück) B. 53 der Berliner Sammler Davidsohn für 400 fl., jene in Elsheimer's Geschmack B. 56, IV., Danlos für 305 fl. Der ausgezeichnete Abdruck des Hundertguldenblattes B. 74 im II. Etat, aus den Sammlungen Verstolk van Soelen und Hermann Weber, erzielte 4000 fl. (Fürst Liechtenstein), das grosse Ecce homo in Querformat B. 76 im IV. Etat: 650 fl. (Dr. Rosenberg, Copenhagen) und im VIII.: 425 fl. (Meder). Die drei Kreuze B. 78 im III. Zustand wurden Danlos für 2060 fl. zugeschlagen, während der IV. und V. nur 255 und 80 fl. brachten. Den köstlichen Aetzdruck der Grablegung B. 86 erwarb das Dresdener Cabinet für 330 fl., einen Aetzdruck der Jünger in Emmaus B. 87 Boerner für 210 fl. Der h. Hieronymus in Dürer's Geschmack B. 104, I. Etat, aber nicht von hervorragender Qualität, brachte es auf 620 fl. (Artaria), der h. Franciscus im überätzten II. Zustand auf 410 fl. (Gutekunst). Die Allegorie mit dem Phoenix B. 110 ging wegen ihrer grossen Seltenheit um 670 fl. an einen Wiener Sammler (Gerson), die Medea B. 112, I., um 310 fl. an Dr. Spitzer. Die sogenannte Preciosa B. 120 erzielte 470 fl. (Danlos), die Muschel B. 159, II.: 295 fl. (Dresden), die alte Bettlerin B. 170 I.: 185 fl. (Boerner).

Le lit à la française B. 186 fand für 500 fl. keinen Käufer. Die Frau am Ofen B. 197 erzielte im III. Etat: 400 fl. (Boerner), die Badende B. 199 II.: 170 fl. (Davidsohn). Ein wundervoller Abdruck des I. Zustandes der Frau mit dem Pfeil B. 202, der letzten Radirung des Meisters, ging auf 465 fl. (Danlos), während es der II. auf 300 fl. (Fürst Liechtenstein) und der III. auf 280 fl. (Artaria) brachte. Jupiter und Antiope B. 203, I., wie gewöhnlich mit viel Grat und auf japanischem Papier, trug 260 fl. (Danlos).

Ziemlich hohe Preise wurden für die Landschaften bezahlt. Die Ansicht von Omval B. 209 im I., von Rovinski als „unique" beschriebenen Zustand, ging mit 1000 fl. zurück, während der II. 300 fl. brachte (Boerner). Die Landschaft mit den drei Bäumen B. 212, etwas eingetuscht, kam auf 700 fl. (Dr. J. Hofmann, Wien), die mit dem Milchmann B. 213 im I. Etat auf 150 fl. (Artaria), während der II. zusammen mit einem Gegendruck 420 fl. erreichte (Boerner). Die sehr seltene Landschaft mit der Kutsche B. 215, wie gewöhnlich von späterer Hand mit dem Pinsel überarbeitet, trug 610 fl. (Fürst Liechtenstein), die drei Hütten B. 217 III. mit einem Gegendruck: 435 fl. (Meder), die Landschaft mit dem viereckigen Thurm B. 218 IV.: 350 fl. (Artaria), der Kanal B. 221: 840 fl. (Gutekunst), der Waldsaum B. 222 II. nebst Gegendruck: 400 fl. (Fürst Liechtenstein), die Landschaft mit dem Thurm B. 223 im II.: 700 fl. (Gutekunst) und im III.: 250 fl. (Danlos). Die Hütte mit dem Heuschober B. 225 brachte es auf

485 fl. (Meder), die Hütten am Kanal B. 228 mit einem Gegendruck auf 280 fl. (Kennedy), die Windmühle B. 233 auf 450 fl. (Meder). Das Landgut des Goldwiegers B. 234 wurde sammt einem Gegendruck nur mit 330 fl. bezahlt (Danlos), die Landschaft mit dem Kahn B. 236 II. mit 340 fl. (Artaria). Ein prachtvoller Abdruck der Landschaft mit der saufenden Kuh B. 237 I. auf Japan ging für 910 fl. an Danlos.

In noch höheren Preisgrenzen bewegten sich, von einigen Ausnahmen abgesehen, die Bildnisse. Der Mann mit kurzem Bart im gestickten Pelzmantel B. 263 erzielte nur 185 fl. (Danlos), der Doctor Faust B. 270 im I. Etat mit viel Grat 410 fl. (Gutekunst), Clement de Jonghe B. 272 in einem herrlichen Abdruck des I. Etats 630 fl. (Derselbe), im II.: 185 fl. (Dr. Spitzer), im III.: 260 fl. (Gutekunst). Der IV. ging mit einem Gegendruck des III. für 40 fl. zurück, ebenso der V. und VI. für 18 fl. Ein schöner, aber zu schwarzer Abdruck des alten Haaring B. 274 im II. Etat erreichte 1370 fl. (Gutekunst), der junge Haaring B. 275 II.: 240 fl. (Meder). Der I. (Makulaturdruck) des Janus Lutma B. 276 ging nur auf 170 fl., der II. auf 1000 fl., beide an Artaria. Jan Asselijn B. 277 im I. Etat mit der Staffelei, aber unten ergänzt, brachte 1090 fl. (Artaria), ein aussergewöhnlich schöner II. des Ephraim Bonus B. 278: 745 fl. (Meder). Den höchsten Preis unter den Bildnissen erzielte der Jan Cornelis Sylvius B. 280 in einem kostbaren Abdruck des nur in fünf Exemplaren bekannten I. Zustandes. Er wurde mit 1590 fl. Gutekunst zugeschlagen. Der II. trug 910 fl. (Meder). Den II. Etat des Uytenbogaert B. 281 erstand Dr. J. Hofmann für 130 fl., den kleinen Coppenol B. 282 im III. Etat Boerner für 285 fl. Der Bürgermeister Six B. 285 III. erreichte nur 450 fl. (Danlos), Rembrandt's Mutter mit der orientalischen Kopfbinde B. 348 II.: 315 fl. (Fürst Liechtenstein) und die schlafende Alte B. 350: 124 fl. (Mayer, Freiburg). Das Studienblatt mit der im Bette liegenden Frau B. 369 wurde mit 180 fl. bezahlt (Artaria), jenes mit Rembrandt's Selbstbildniss B. 370 mit 125 fl. (Gutekunst) und das mit dem Baum B. 372 mit 180 fl. (Derselbe).

Wie gewöhnlich erreichten gerade die zweifelhaften und sicher nicht von Rembrandt's Hand herrührenden Raritäten besonders hohe Preise, so: Rembrandt mit dem Falken B. 3: 160 fl. (Danlos für Rothschild), das Zwiebelweib B. 134 im II. Etat von der verkleinerten Platte: 300 fl. (Meder), der vom Rücken gesehene Blinde B. 153 V.: 160 fl. (Wiener Hofbibliothek), der Schlittschuhläufer B. 156: 305 fl. (Danlos), der Bettler in Callot's Geschmack B. 166 I.: 225 fl. (Meder), Lazarus Klapp B. 171 II.: 275 fl. (Fürst Liechtenstein), der sitzende Bettler mit seinem Hunde B. 175 II.: 490 fl. (Derselbe), der Mönch im Getreide B. 187: 225 fl. (Davidsohn), die Landschaft mit dem weissen Zaun B. 242: 400 fl. (Wiener Hofbibliothek), die Landschaft mit dem Weggeländer B. 247: 700 fl. (Danlos), der junge Mann mit der Jagdtasche B. 258: 180 fl. (Derselbe), der erste Orientalenkopf B. 288, bekanntlich eine Copie nach Livens, wahrscheinlich von Koninck: 930 fl. (Danlos), der Kahlkopf nach links gewendet B. 293 I.: 250 fl. (Derselbe), der Mann mit struppigem Bart und

wirrem Haar B. 297: 50 fl. (Wiener Hofbibliothek), das Brustbild eines bärtigen Mannes in Profil B. 317: 115 fl. (Gutekunst), Rembrandt im Achteck B. 336: 300 fl. (Wiener Hofbibliothek), der sogenannte weisse Mohr B. 339: 345 fl. (Danlos). Der weibliche Studienkopf B. 375 ging für 300 fl. zurück.

Ganz ausserordentlich niedrig waren die Preise, welche die 190 Nummern umfassende Sammlung von Handzeichnungen alter Meister erzielte. Besonders auffällig wirkte dies Missverhältniss bei einer Reihe unzweifelhaft echter Rembrandt-Zeichnungen, deren Werthschätzung — da Zeichnungen doch Unica sind — in keinem Verhältniss zu den Preisen der Radirungen des Meisters stand. Die besten Blätter davon erwarb das Dresdener Cabinet, und zwar: Saul und David vor dem Kampf mit den Philistern, Federzeichnung der vierziger oder fünfziger Jahre, für 62 fl., Tarquinius und Lucretia, Federzeichnung der fünfziger Jahre aus den Sammlungen Festetits und Böhm für 155 fl., den pissenden Knaben, Federzeichnung um 1650 für 125 fl., das sitzende schlafende Mädchen, Pinselzeichnung der vierziger Jahre, das hervorragendste Blatt der Sammlung, für 190 fl. und den schlafenden Knaben, lavirte Federzeichnung, für 51 fl. Eine ebenfalls echte Rembrandt-Zeichnung: Isaak segnet Jacob, ging für 136 fl. an Kende. Die übrigen Zeichnungen, welche der Katalog unter „Rembrandt und seine Schule“ anführt, dürften nur der letzteren angehören, so: Esau verkauft seine Erstgeburt (Eeckhout?) 90 fl. (zurück), der verlorene Sohn 82 fl. (Kende), die Verspottung Christi (Philipp de Koninck) 30 fl. (Artaria), knieende männliche Figur (Bol?) 140 fl. (Meder), holländische Heuschober (nicht echt) 170 fl. (Kende).

Eine flüchtige, aber sehr characteristische Bisterskizze Adam Elsheimer's, die eherne Schlange, ging für nur 9 fl. an das Dresdener Cabinet, eine vorzügliche Zeichnung von Samuel van Hoogstraten: Johannes im Gefängniss, für 60 fl. an Meder, der auch eine flott entworfene holländische Landschaft von Philipp de Koninck für 85 fl. erwarb. Eine köstliche Baumstudie von Livens (Eichen) wurde dem Dresdener Cabinet für 135 fl. zugeschlagen. Die holländische Schiffshütte und der h. Hieronymus desselben Künstlers gingen für 72 und 52 fl. an Danlos. Eine Gebirgslandschaft von Everdingen erstand Kende für 40 fl., eine Kanallandschaft mit Windmühlen von Jan van Goyen Dr. Strauss für 95 fl., die zechende Bauerngesellschaft von Ostade Dr. Rosenberg (Copenhagen) für 45 fl. Schliesslich sei noch der flotten lavirten Federzeichnung von Tiepolo: die Dogana in Venedig mit einer Geisselung Christi auf der Rückseite, gedacht, die das Dresdener Cabinet für 47 fl. erwarb.

Die Auction ergab als Gesammterlös für 1190 Nummern die Summe von 80737 fl., von der etwa 6000 fl. für zurückgekaufte Blätter abzuziehen sind. Davon entfallen 13 684 fl. auf Dürer, 62 434 fl. auf Rembrandt und 4619 fl. auf die Handzeichnungen. *Max Lehrs.*

Erwiderung.

„Ein Proportionsgesetz der antiken Baukunst.“ Antikritiken soll man nur in zwei Fällen schreiben: wenn man zur Sache etwas Neues beizubringen hat, oder wenn man zu persönlicher Vertheidigung genöthigt ist. Leider das Letztere ist mein Fall gegenüber Herrn Auer's Besprechung (Repert. XIX 3) meiner Schrift: Ein Proportionsgesetz der antiken Baukunst. Der Kritiker verhält sich zu meinen Thesen nicht unbedingt ablehnend; Einiges, sagt er, habe ihn überzeugt, das Meiste allerdings nicht. Ich bin dadurch eigentlich nicht sehr überrascht. Wer auf einem bisher wenig begangenen Gebiet eine Forschung unternimmt, hat naturgemäss mehr Gelegenheit sich zu irren, als die auf der breiten Strasse Bleibenden, und es ist ganz begreiflich, wenn seine Ergebnisse deshalb auf eine skeptische Stimmung stossen. Darüber ist nicht zu rechten. Was mich zur Erwiderung nöthigt, ist nur die Art, in der Herr Auer seine Zweifel begründet.

Im Allgemeinen wäre es sowohl für mich als für die übrigen Leser um ein Wesentliches belehrender gewesen, wenn Herr Auer seinen Einwürfen mehr Bestimmtheit gegeben hätte. Unter Benutzung der von mir den Abbildungen beigegebenen Nummern hätte der Raum von wenigen Zeilen genügt, um klar zu machen, welche Fälle er gelten lässt und welche er verwirft. In der That hat er nicht mehr als zwei namentlich angeführt. Diese freilich sind so beschaffen, dass sie, falls es sich mit ihnen thatsächlich so verhält, wie Herr Auer angiebt, auf meine Arbeitsweise ein äusserst übles Licht werfen müssen.

Herr Auer sagt S. 193, er habe „den Eindruck gewonnen, dass Dehio es mit der Authentizität seiner Zeichnungen nicht ganz genau nimmt“; als Belag dafür nimmt er meine Abbildung des Tempels von Priene; er, Auer, habe „von ihm aus gleicher Quelle eine ganz andere Ansicht“. „Nach solcher Methode“, sagt Herr Auer mit Recht, „lässt sich jede Proportion in einer Zahl von Bauwerken nachweisen“. Eine solche Abänderung des quellenmässigen Befundes, wie Herr Auer sie mir hiermit vorwirft, nennt man auf deutsch Fälschung. Er braucht dies Wort nicht, aber jeder Leser muss es sich denken. Anzunehmen ist, dass Niemand eine so peinliche Anschuldigung gern ausspricht und dass man es nur dann thut, wenn die Thatsachen es nicht anders zulassen. Herr Auer hat sich aber nicht ein-

mal die Mühe gegeben, nachzuschlagen, wie mein Text die Figur erläutert. Dort ist zu lesen — wodurch Herrn Auer's Verdächtigung sofort niedergeschlagen wird —, dass die Quelle, d. i. die Publikation der Dilettanti, zwei abweichende Rekonstruktionen gebe (mit verschiedener Berechnung der Säulenhöhe); die eine, sagte ich, entspreche der Proportion des gleichseitigen Dreiecks, die andere nicht. Selbstverständlich habe ich, nachdem der Leser auf das Zweifelhafte des Falles aufmerksam gemacht war, nur mit der ersteren Rekonstruktion mir die Kosten der Abbildung gemacht. Diese von Herrn Auer als zurechtgemacht verdächtigte Abbildung ist aber nichts Anderes als die photomechanische Wiederholung der zuvor mit dem Originale verglichenen und richtig befundenen Copie in dem Denkmälerwerk der Berliner Bauacademie. Schliesslich wiederhole ich die Erklärung am Schluss meiner Einleitung: „Um die Unbefangenheit meines Verfahrens und zugleich die Grenze meiner Verantwortung klarzustellen, habe ich nach Möglichkeit die Abbildungen aus den vorhandenen Publicationen, nachdem die Dreiecke eingezeichnet worden, direkt auf die Zinkplatte übertragen lassen. Wo das nicht anging, sind genaue Pausen benutzt. Etwa vorhandene Fehler wären also auf Rechnung der Originale zu setzen.“ — Was soll ich nun von Herrn Auer denken? Den mir gemachten Vorwurf des Urtheilens wider besseres Wissen will ich ihm nicht zurückgeben; eines sträflichen Leichtsinnes hat er sich aber sicher schuldig gemacht.

Der zweite Einwurf betrifft das auf Michelangelo zurückgehende Modell der Peterskirche. So wie Herr Auer meine Behandlung desselben schildert, muss man glauben, ich hätte die Gedankenlosigkeit begangen, Punkte zu einem Dreieck zu verbinden, die im Raum in verschiedenen Ebenen auseinanderliegen. Ganz und gar nicht! Das Hauptdreieck A B C liegt in der auf der Queraxe des Gebäudes errichteten senkrechten Ebene und beweist unwiderlegbar, dass die Länge dieses Schnittes sich zur Kuppelhöhe verhält, wie die Basis des gleichseitigen Dreiecks zum Perpendikel. Mit dieser Ebene wird dann eine zweite, zu ihr parallel stehende, in der die Façade liegt, verglichen. Die Punkte a und b bezeichnen einestheils die Breite der Façade, anderentheils die Höhe des das ganze Gebäude umgürtenden Hauptgesimses. Setzt man sie als Linien in der Tiefenerstreckung fort, so schneiden sie die Dreiecksseiten AC und BC. Wer bestreiten will, dass dieses für den Zusammenklang der Proportionen auch in der perspektivischen Wahrnehmung von Bedeutung ist, muss überhaupt den Zusammenhang zwischen der Façade und dem Querschnitt eines Gebäudes leugnen wollen. Jedenfalls war das Michelangelo's Meinung nicht. Denn durch puren Zufall können die Punkte a und b doch unmöglich in die Lage gekommen sein, in der sie sind; man braucht sich das Hauptgesims nur ein wenig höher oder tiefer oder die Façadenbreite ein wenig ausgedehnt oder verkürzt zu denken, um sofort zu erkennen, dass die proportionale Harmonie zerstört ist. Also auch dieser Einwurf ist hinfällig. Leider hat Herr Auer geglaubt, ihn durch ein Sophisma schlimmster Art verstärken zu können. Er

erinnert daran, dass die Façade ja auch noch „später“ sei. Was heisst das? Gewiss ist die heute bestehende Façade später und anders als Michelangelo sie wollte; was ich abbilde und untersuche ist aber doch nicht sie, es ist allein Michelangelo's Modell!

So sind die zwei Fälle beschaffen, die Herr Auer aus weit mehr als hundert ausgewählt hat, wahrscheinlich doch wohl weil sie ihm als Beweise für die Fehlerhaftigkeit meiner Methode besonders günstig zu liegen schienen.

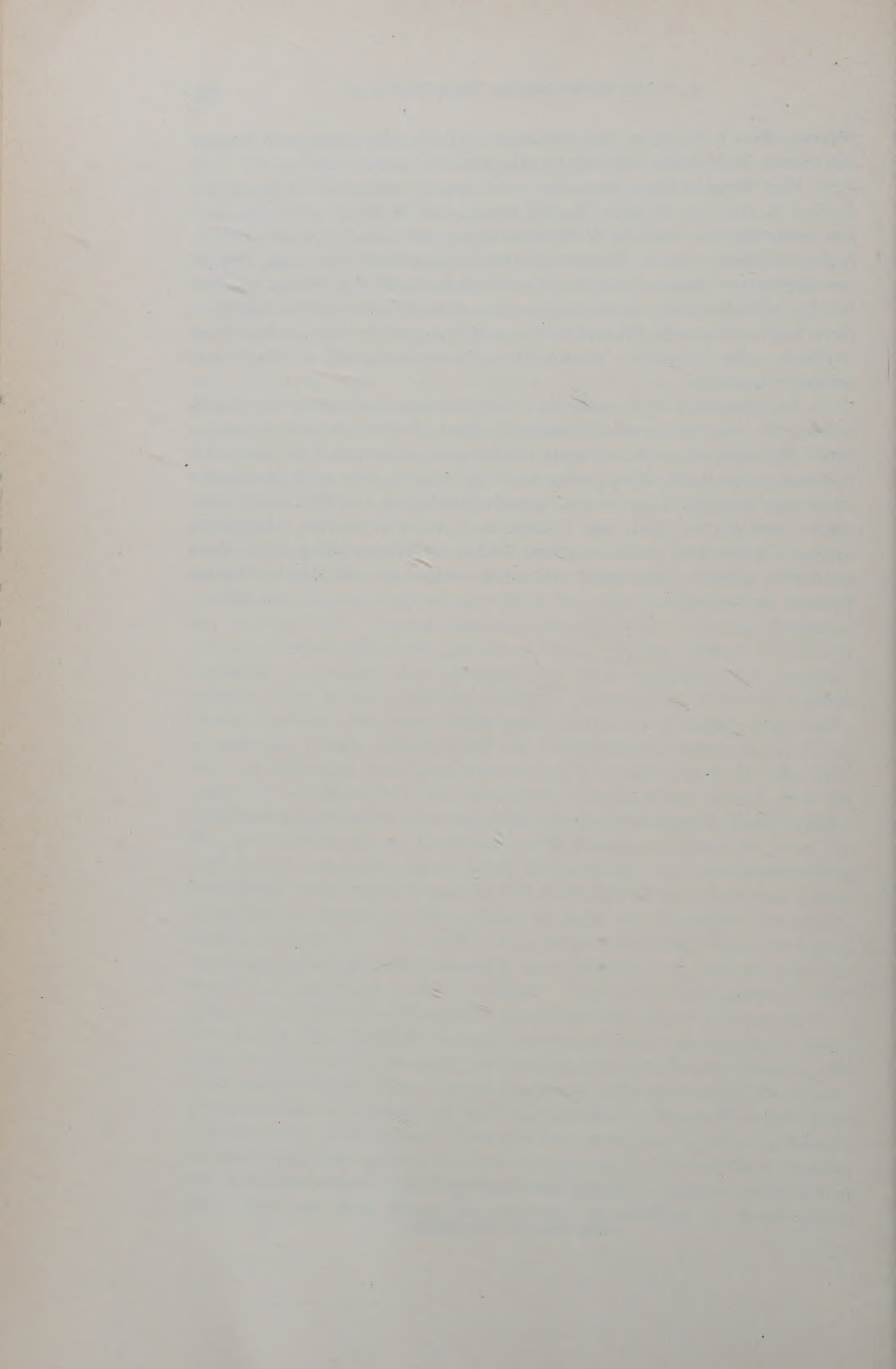
Sonst weiss er mir nur noch allgemeinhin „Ungleichheit, ja Inconsequenz in der Wahl der entscheidenden Endpunkte des Dreiecks“ vorzuwerfen. Ich würde auf diesen ebenso bequemen als oberflächlichen Einwand nicht weiter eingehen, hätten sich nicht auch andere Kritiker seiner schon bedient. Die Consequenz, die hier gefordert wird, gehört in Wahrheit allein dem mathemathischen Gesetz. Eine von Menschen ersonnene und überlieferte Regel erweist gerade darin ihre Lebensfähigkeit, dass sie mit der Zeit elastischer gemacht und umgestaltet wird. Natürlich ist sie dann schwerer zu erkennen. Gleichwohl durfte ich der Frage nicht aus dem Wege gehen, ob nicht auch die Triangulationsregel Modificationen erfahren habe. Ich habe zwei Möglichkeiten (ohne sie als die einzigen bezeichnen zu wollen) untersucht: erstens dass nur ein Teil der Gesammtcompositionen durch das gleichseitige Dreieck normirt sei; zweitens dass Zusammensetzung aus zwei oder mehreren Dreiecken vorliege. Selbstverständlich genügt es nicht, dass ein solches Verhältniss überhaupt vorhanden sei, sondern es muss wahrscheinlich gemacht werden, dass es auf Absicht beruhe? Woran nun kann die Absicht erkannt werden? Ich habe dafür zwei Fragen zu Kriterien genommen: 1) sind die Linien, welche sich als Umschreibung eines gleichseitigen Dreiecks darstellen, von durchgreifender Wichtigkeit für den Entwurf? 2) wiederholen sich bestimmte Combinationen derart, dass die betreffenden Denkmäler eine historisch zusammenhängende Reihe bilden? Wo auf beide Fragen die Antworten auf ja zusammentreffen, da ist es für mich logisch unmöglich, einen Zufall anzunehmen. Auf diese methodische Grundfrage gehen meine Gegner im Mindesten nicht ein. Herr Auer glaubt etwas Rechtes gesagt zu haben, wenn er sagt, die Proportion des gleichseitigen Dreiecks ($2 : \sqrt{3}$) ergebe ein „incommensurables Mass, zu dessen Berechnung ein Pythagoras notwendig war“. Meint er denn, dass die Griechen immer nur mit Zahlen operirt hätten? Lag nicht ihrer ganzen Denkweise ein geometrisches Verfahren unendlich viel näher? Und da giebt es denn in der That nichts Einfacheres als das mit zwei Cirkelschlägen hinzustellende gleichseitige Dreieck. Es mag ja wohl geschehen können, dass unter tausend Fällen einmal dessen Proportion unbewusst zu Stande kommt. Wenn sie aber in bestimmten Denkmälergruppen (z. B. den jonischen Tempeln oder den altchristlichen Centralbauten) sehr häufig sich wiederholt, wenn sie umgekehrt anderen Denkmälergruppen (z. B. den dorischen Tempeln und den altchristlichen Basiliken) regelmässig fehlt — kann das noch Zufall sein? Wer auf diese Frage Ja sagt, wird es ebenfalls für Zufall halten

müssen, dass z. B. unter den Horazischen Oden eine bestimmte Gruppe sich unter das Schema der sapphischen Strophe ordnen lässt.

Was übrigens Herr Auer unter „Consequenz“ versteht lehrt Folgendes. Er sagt S. 189, der dorische Tempel lasse „ganz deutlich“ erkennen, dass ihm ursprünglich einfache Verhältnisszahlen zu Grunde lagen, nämlich Breite zu Höhe = 2 : 3. Dieses sei am Theseustempel und am Tempel von Aegina zur Proportion 2 : 3 + Gesimsstärke modificirt. Wenn ich aber für den jonischen Tempel eine vollkommen analoge Entwickelung annehme (ursprünglich die reine Proportion des gleichseitigen Dreiecks, später diese + Gesims oder + Basis) — dann wird es für inconsequent, willkürlich und verwerflich erklärt!

Ich benutze endlich noch die Gelegenheit zur Mittheilung eines Nachtrages. Als das einzige und deshalb auffallende Beispiel eines nichttriangulirten römischen Centralbaues hatte ich den grossen Rundsaal der Caracallathermen genannt, die Frage offen lassend, ob hier nicht ein Fehler in der Aufnahme vorliege. Dies ist nun, wie mir inzwischen aus Rom geschrieben wurde, wirklich der Fall: die letzten, noch nicht publicirten, Messungen machen Verhältnisse wahrscheinlich, die bei der Nachprüfung durch einen seltsamen „Zufall“ nicht mehr und nicht weniger als auf das gleichseitige Dreieck hinauslaufen. *G. Dehio.*

Berlin, Druck von Albert Damcke.



INHALT.

Berlin, Druck von Albert Damcke.